
VE
RI
TAS



BIBLIOTECA DE ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS

E. GÓMEZ DE BAQUERO

LETRAS É IDEAS



BARCELONA — 1905
IMPRENTA DE HENRICH Y C.ª — EDITORES
Calle de Córcega, 348

LETRAS É IDEAS

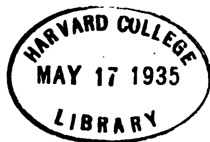
BIBLIOTECA DE ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS

E. GÓMEZ DE BAQUERO

LETRAS É IDEAS



BARCELONA — 1905
IMPRENTA DE HENRICH Y C.ª — EDITORES
Calle de Córcega, 348


HARVARD COLLEGE
MAY 17 1935
LIBRARY

Lector: Este libro, como tantos actos de la vida, es una inconsecuencia. Yo he pensado y he escrito alguna vez que los artículos que diseminamos por periódicos y revistas los que contamos al público nuestros pensamientos, rara vez pueden aspirar á la perpetuidad del libro. Y sin embargo, ha bastado la invitación de mis amigos los Sres. Henrich y Valentí Camp, editor y director de esta Biblioteca, para que estos artículos salgan de las revistas de tapas rojas [1] *en que dormían; algunos en la vecindad de la firma ilustre de Castelar, y vengan á reunirse en este volumen en que los ves.*

Yo dudo que tengan derecho á esa resurrección, pero ella me halaga como á todo escritor de los que narramos nuestras impresiones recelando que han de ser efímeras y pasajeras y que su vida no durará más que la atención del público del periódico ó de la revista. Si algo puede prolongar la existencia de estos artículos, no consiste en ellos mismos, sino en su objeto. Los libros y las cuestio-

[1] **La España Moderna.**

nes de que tratan son un trozo de la historia literaria, que sigue haciéndose á nuestro alrededor.

Hecha esta confesión debería retirarme, dejándote á solas con el libro entregado á tu juicio. Pero antes he de decir dos palabras sobre el título, palabras de explicación y de disculpa. Hallar un buen título es casi materia de inspiración. Es un empeño nimio y arduo á la vez. Pensé varios, que no me satisficieron; tal resultaba inexpresivo, cual pretencioso, aquel otro rebuscado. Y para no perder demasiado tiempo en la tarea algo ridícula de la busca y captura de un título, apechugué al fin con cualquiera de ellos, no mejor que los otros; con este que en la portada aparece, con sus letras rojas, cual si saliera un poco avergonzado.

Si el título fuese expresivo y elocuente, promesa sugestiva, anzuelo de la curiosidad, la explicación sería superflua. No siendo aquél nada de aquello, ésta puede ser un intento de justificación. Al menos será breve. Con esas dos palabras: LETRAS É IDEAS, *he querido expresar que aunque estos artículos tratan de literatura, lo estrictamente literario, la forma retórica, la técnica de las letras no ha sido siempre el cuidado dominante en ellos. A menudo el pensamiento del autor se fué divagando tras una idea interesante ó curiosa, sin atender demasiado, ni tal vez lo suficiente á la forma exterior, á la vestidura con que esa idea se le apareció en un libro.*

Pero no creas, lector, que el título fué largamente meditado. Esta explicación es una teoría a posteriori *inventada para justificar un hecho. Así son la mayor parte de las teorías que andan por el mundo. Probablemente el autor no pensó en nada de eso al escribir aquellas dos*

palabras, aburrido de buscar y no hallar otras mejores. Y al encontrarse ahora con ellas en la tapa del libro tiene que decir algo, y dirigiéndose á ti, dice: «Mi exégesis es una exégesis inocente, sin perjuicio de tercero. Trata de justificar dos palabras inofensivas y pacíficas, un poco vagas un poco pálidas, un poco generales, pero que no se meten con nadie, ni siquiera con la verdad. En la balanza de los errores humanos, ¿qué pueden pesar esas dos breves y ligeras palabras? Absuélvelas, lector, si te parece que han sido traídas por los cabellos y que no es este su lugar.»

FILOSOFÍA DEL GÉNERO CHICO

(DIÁLOGO EN UN TEATRO)

Fué en un teatro de funciones por horas. No importa para el caso determinar cuál, ni tampoco qué se representaba. Mientras hacía por abreviar, con la lectura de un periódico, el aburrimiento del entreacto, cansado ya de curiosear con los gemelos en los palcos, ocupados por señoritas dudosas y horizontales auténticas, fijéme por casualidad en la conversación que dos espectadores, colocados en la fila anterior de butacas, sostenían.

— ¿Usted por aquí? — decía el uno. — Permita usted que le manifieste mi asombro al tropezar con todo un grave filósofo en este sitio cuyo imperio se dividen Terpsícore y Citerea, sirviéndoles Talía de pantalla. ¿Qué busca por acá el seor amante de la sabiduría? ¿Supongo que no vendrá persiguiéndola?

— ¿Y por qué no? Puesto que usted me gradúa de buenas á primeras de filósofo, no tema usted que mi *caso* inspire á algún Luciano moderno para escribir un gracioso pleito entre el *género chico* y la Filosofía, en que la última reivindique mi interesante persona-

lidad. Mi presencia no significa que cansado de los desdenes de la sabiduría, venga á pegársela con la farándula. Soy un enamorado fino y constante. Pero, amigo, la sabiduría no viene á llamar á la puerta de nuestra casa como amante sumisa que se entrega. Hay que seguirla á todas partes, como coqueta caprichosa que quiere hacerse desear.

— Convengo en ello; mas me parece que no ha de frecuentar estos lugares.

— Anda por el mundo, y mundo es esto...

— ¡Ya lo creo! y carne.

— Hasta el otro enemigo del alma le concederé á usted, si se empeña. Pero la razón de las cosas hay que buscarla en la realidad, no en ese vago mundo de pálidas abstracciones en que ha morado la Filosofía tradicional. ¿No le ha asaltado á usted, al leer á ciertos filósofos, el recuerdo de la pradera de los asfodelos, en que colocaban los poetas antiguos las tenues sombras de los muertos? Y las sombras eran más reales que las entelequias filosóficas. Al fin eran residuos de seres vivos. Así se explica el atroz aburrimiento que la Filosofía produce á los profanos. Les hace asistir — valga el símil teatral, ya que en el teatro estamos — á una función representada por fantasmas, que hablan un lenguaje ininteligible. Ni se entera el espectador de si lo que se representa es drama ó comedia.

— Pero, hablando en plata, ¿qué *materia filosófica* puede usted hallar aquí? ¿La hallará usted en los chistes obscenos ó picantes? ¿En los tipos grotescos? ¿En las mallas de la tiple, ó en las pantorrillas del cuerpo de coros?

— Sí, señor, en todo eso, y particularmente en las

pantorrillas y en todo lo demás; en el desnudo, en la *plástica* femenina. ¿No aprendió usted en el Instituto que la Filosofía es la ciencia de lo permanente ó cosa así? ¿Pues qué más permanente que el poder de las pantorrillas, que el atractivo de las buenas formas? Pasan siglos y más siglos, se hunden los imperios, se extinguen las religiones, no quedan de las que fueron civilizaciones florecientes más que unas cuantas momias ó unos cuantos ladrillos cubiertos de garrapatos cuneiformes, y las pantorrillas siguen gustando como en Nínive.

— Bien; pero al cabo, ¿qué puede ofrecer de interesante para un hombre de ideas elevadas y de sentimientos delicados, objeto tan vulgar como la baja sensualidad de las multitudes, como la animalidad atávica del rebaño, en todos los tiempos?

— ¿Y qué, no es interesante el vulgo? ¿No lo es esa inmensa muchedumbre humana que no ha metido ruido en la Historia, que la ignora, como ella á su vez ignora á la Historia; que se limitó á vivir, como nacen, se desarrollan y mueren las plantas y los animales, sin preguntarse el por qué de la vida, ni maldecir de ella, ni pretender alambicarla; con la serena inconsciencia del ser que cumple una ley inexorable? ¿Qué somos sino un islote microscópico en el inmenso mar humano, los que nos preocupamos con el arte y la ciencia, con las fantasmagorías y los ensueños de lo psíquico? ¿Con qué títulos nos pretendemos representantes del genio de la raza, siendo en ella excepciones, casos anómalos? Un plebiscito universal nos declararía, acaso, locos ó monstruos. Una exigua minoría ilustrada, un grupo de iniciados, transmite á los de la generación siguiente unos cuantos nombres

y unas cuantas fórmulas. Esos nombres y esas fórmulas llenan la Historia. Los unos son proclamados luminares de la humanidad; las otras, cifra y compendio de la sabiduría; pero el que juzgamos estupendo vocerío de la fama, no llega á la gran masa humana que llena la tierra y desarrolla su vida á la luz del sol, de ese sol bajo el cual no hay cosa nueva, como dijo el sabio. O si llega á la muchedumbre, llega como el chirrido lejano de un insecto ó el canto de un ave desconocida. Los supuestos luminares del género humano no son visibles para la inmensa mayoría. Centenares de millones de hombres ignoran á Homero. Centenares de millones ignoran que hubo un geómetra, á quien se le ocurrió un día declarar la relación de los cuadrados construídos sobre la hipotenusa y los catetos. La leyenda de la civilización es una gran mentira. La literatura, el arte, la ciencia, son tal vez ficciones de una reducida minoría. La historia que escribimos no es la historia humana, sino la historia de ese grupito de iniciados, que conserva y transmite, de generación en generación, el recuerdo de sus principales adeptos y la serie de sus elucubraciones.

— Se va usted por los cerros de Úbeda, maestro. ¿Qué tiene que ver con esa humanidad semi inconsciente el público del género chico? Aquí nos hallamos entre personas relativamente civilizadas. El hecho de venir al teatro supone ya cierto grado de cultura. De seguro, muchos de los espectadores han oído hablar de Homero, alguno tal vez le haya leído, acaso habrá otros que le *presientan,* como decía Fernández y González. Mire usted, aquel señor calvo tiene cara de haber leído la *Iliada,* aunque sólo haya sido en la

traducción de Hermosilla. Y lo que es estos jóvenes, estudiantes por las señas, de seguro han oído discutir en clase si existió Homero, ó si su nombre es la *razón social* de una serie de rapsodas desconocidos. Y luego, ¿qué falta hace Homero para apreciar los *Cuadros disolventes,* v. gr.? ¿Puede pedirse, acaso, en un país donde muchos, muchísimos, no han leído á Cervantes, que se conozca al poeta griego?

— Claro que no. Usted viene á confirmar lo que sostengo. Homero es un mito que hemos inventado. Si no fuera por ciertas reminiscencias de mis lecturas juveniles, sostendría que los que aseguran haber leído la *Iliada* y la *Odisea* no dicen más verdad que los antiguos viajeros que afirmaban haber visto en los desiertos de Libia hombres sin cabeza, con los ojos en el pecho, empusas, demonios y quimeras. ¿Está usted seguro de que hayan existido la *Iliada* y la *Odisea?* ¿No serán otros poemas de Ossian, falsificados por algún Macpherson de hace muchos siglos? Pero dejemos en paz al viejo cantor de Aquiles y de Ulises, y volvamos al público, ya que á él ha venido rodando nuestra conversación. A mi juicio, las gentes que aquí vienen no son precisamente vulgo, aunque á éste pertenezca la mayoría. Vienen aquí sabios é ignorantes, personas de gusto delicado y personas de gusto grosero, mas todos vienen con un propósito *vulgar,* espontáneo, humano: el propósito de divertirse. No digo vulgar en sentido despectivo. Dígolo como cosa común, normal, que no tiene asomos de excepción ni de artificio. Represéntese usted la cultura, ó mejor la mentalidad humana, como una serie indefinida de círculos concéntricos: pongamos en el más interior los genios, los espíritus

elegidos, las almas refinadas; supongamos en los otros los sucesivos grados descendentes. Los primeros son las flores de estufa, los individuos más alejados del tipo genérico, verdaderos *casos* anormales, que representan dentro del marco general de la vida de la especie un producto artificial ó raro. En algún sentido son los menos *humanos*. Los antropólogos, que consideran al genio como una anomalía especial, de linaje superior, aciertan, al menos en alguna parte de su teoría. Lo que satisface y deleita á estos espíritus no será nunca popular. La igualdad es un gran error moderno. El progreso no destruye la jerarquía de los espíritus: antes la hace más complicada y la aumenta con multitud de grados intermedios. Hoy hay más diferencias mentales y más hondas que en las épocas de ignorancia y de barbarie. Pero el fondo común, el *substratum* de la especie no desaparece, en cambio, en esos hombres superiores. La superioridad suya es *incomunicable*, pero las cualidades y aficiones generales se extienden á ellos, por mucho que las modifique la nota específica, lo genial de estos espíritus excepcionales, no me atrevo á decir privilegiados, por ser dudoso que su *especialidad* sea privilegio.

Un lugar al que se va *á divertirse* es un terreno neutral donde caben todos. ¿Ha pensado usted lo que significa el *vengo á divertirme* con que contestaría el espectador si le preguntaran á qué viene á este teatro ó á otro semejante? Venir á divertirse es venir á experimentar sensaciones agradables, que no exijan esfuerzo ni produzcan movimientos de ánimo violentos; que sean para el espíritu, no reactivo enérgico, sino suave cosquilleo. Es venir á ver cosas que recreen los ojos y la fantasía; es hacer una escapa-

toria al imperio de la risa, huyendo de la seriedad de la vida, que á todos nos acosa bajo diversas formas y con preocupaciones diferentes. Para unos toma la espantable figura de la escasez, para otros la fea catadura de las enfermedades; á éste le da el acíbar de los desengaños amorosos, á estotro la sed de las ambiciones no satisfechas ó el amargor de las injusticias padecidas; acaso á alguno el desaliento del vano esfuerzo de nuestra inteligencia frente al misterio que nos rodea...

— Pero esa distracción, esa escapatoria que nos hacemos la ilusión de hacer, esa fuga ilusoria de este valle de lágrimas y de todo lo que en ellas se contiene, ¿no puede obtenerse por otros medios más artísticos, más elevados que estos espectáculos? ¿No tenemos la lectura? ¿No tenemos el otro teatro, el teatro serio? ¿No nos convidan á su contemplación la Naturaleza y las obras de arte?

— Sí; claro que hay otros medios. Pero los que usted cita exigen más esfuerzo. Son placeres, en cierto modo, aristocráticos. El arte reserva sus revelaciones para unos pocos; la Naturaleza aburre enormemente al vulgo. El hábito nos pone en los ojos una venda, al través de la cual no percibimos la magnificencia del espectáculo del mundo. Todavía para la ruda intuición del hombre inculto, conservan las cosas la sacra majestad del misterio. Para la multitud semi-ilustrada, los librejos de física y las nociones astronómicas han destruído la sublime poesía del cosmos. Son como la explicación del mecanismo de un juguete, juguete que encantaba al niño antes de que supiese por qué combinación de resortes interiores se agitan los muñecos, cuyo movimiento no le

entretiene ya cuando vislumbra su causa. En cuanto á la lectura... ¿hay todavía quien lee? ¿No es una ilusión de los que escribimos? Queda el teatro *serio*... pero éste, ¿qué ofrece sino la tirantez de nervios de los conflictos del drama, ó la sonrisa discreta y casi siempre artificiosa de la comedia urbana? El público prefiere la carcajada franca y brutal; no quiere *padecer*, como lo declara frecuentemente el instinto popular, ni reirse á medias. Y luego los autores están allí dominados por la manía de *hacer literatura*, por los modas del pensamiento, por los problemas de actualidad. Viven en un ambiente intelectual distinto del público, y, como es consiguiente, no se entienden. Los aplauden bajo la fe de los críticos de teatros. Resulta una diversión demasiado seria. Una diversión que divierte poco ó no divierte.

—¿Acaso puede prescindirse de la literatura en el teatro?

—Prescindirse en absoluto, no; pero aquí se necesita un mínimum de literatura. Le basta al caricaturista con un mínimum de dibujo; lo que necesita es agudeza, intención, malicia; pues bien, este género es una caricatura en acción, una caricatura que se representa, como las charadas...

—Pero esa caricatura, ¿no podría ser más urbana, más culta, más literaria?

—En la caricatura propiamente dicha, ¿no le hace á usted reir lo más atrevido y picante, aunque sea grosero? Pues lo mismo sucede aquí. La caricatura sosa es un contrasentido, carece de razón de ser, resulta un dibujo malo. Hay en la carcajada algo grosero, algo de borrachera del espíritu. El arte que la provoque no puede ser un arte atildado, fino; tiene

que ser un arte de brocha gorda. Las groserías de la comedia popular son de todos los tiempos; como que están en la esencia misma del género. La *psicología* de estas obras es hoy casi la misma, descontadas las naturales diferencias de los tiempos y de las ideas reinantes, que la de la comedia antigua. Hasta los tipos y situaciones son semejantes. El viejo burlado en sus amores por el joven, las intrigas y tercerías de los criados ahora, de los esclavos entonces; el fanfarrón que encuentra la horma de su zapato, ya sea un chulo moderno, ya el antiguo *Miles gloriosus.* Hoy, como en la escena clásica, el calavera es mirado con indulgente simpatía, y el avaro y el hipócrita son los tipos en que más se ceba la sátira. El sentido popular no ha cambiado. Y en punto á la libertad de expresión, á la licencia si usted quiere, las situaciones más atrevidas y escabrosas, los chistes más *verdes,* parecen pálidos, inocentes, sosos, comparados con la franqueza y el desenfado de los antiguos. Dirá usted que aquéllos escribían en buen griego ó en buen latín, y éstos de ahora escriben en mal castellano. Mas por unos pocos autores cómicos de la antigüedad, cuyas obras nos han quedado como modelos, ¡cuántos ignorados hoy, no deleitarán á sus contemporáneos, tratando con no mayor consideración que los actuales á la gramática y la retórica y poética! Los mismos que admiramos — bajo la fe de nuestros humanistas muchas veces — acaso parecieron incorrectos y ripiosos á los puristas de su tiempo. Y no por eso gustarían menos. El teatro, y más este teatro sin trascendencia, sin tesis, ni más pretensión que la de hacer reir, no es sólo literatura, y casi estoy por decir que en él la literatura es lo de menos.

2

— ¡Dios nos asista! ¿pues qué es entonces?

— Espectáculo y audición musical, pero sobre todo espectáculo. Impresión sensible de la vista y del oído. Ese es el gran atractivo del género. Los críticos que al dar cuenta de algún estreno dicen que el buen éxito se debió al pintor escenógrafo y al *atrezzista*, no deberían indignarse ni sorprenderse de ello. Aquí lo literario es lo de menos. Así, se suceden ciclos de obras semejantes en cuanto una de determinado tipo agrada. La *Gran Vía*, el *Certamen nacional*, los *Cuadros disolventes* engendran descendencia más ó menos larga, pero siempre con marcado aire de familia, sin que el público deje de asistir á las segundas ó terceras obras calcadas en la primera. Las revistas formadas por retazos de otras piezas, no agradan por eso menos. La obra, como trabajo literario, repito, es el menor de los factores de la impresión que recibe el público. Sin inconveniente grave podría volverse á la antigua costumbre de los *representantes* ó cómicos que componían por sí mismos las obras del repertorio de la compañía. Más modestos, los actores de hoy se limitan á poner aquí ó allá algo de su cosecha, á intercalar entre los ajenos chistes propios, á subrayar la frase ó á acentuar con el ademán el rasgo caricaturesco que pretendió trazar el escritor, y no son los menores efectos de risa los que por estos medios se consiguen, ni es esta participación inesperada lo que menos deleita y regocija al público. El príncipal talento del autor en este género consiste en ser un buen director de escena, en aprovechar las aptitudes de los cómicos y en hacer resaltar la belleza y la gracia de las actrices. Un detalle especial de indumentaria, una nariz postiza bien estu-

diada, crea un tipo; un traje ligero y de gusto, vestido por una buena moza; una copla picante, puesta en unos labios bonitos, salvan una obra. Exigir que los autores, además de saber todo esto, fuesen buenos literatos, sería pedir gollerías. Y acaso lo echarían á perder. Aplicar á este género la crítica literaria es establecer una relación entre términos heterogéneos. Esto es otra cosa.

— Y esa otra cosa, ¿es arte, al menos?

— Sí, es arte, á su manera. Un arte *en potencia*. Si llegara con toda perfección al *acto*, sería cosa magnífica. Un arte complejo, combinación de varios: el cuadro vivo unido á la música y á una acción dramática. Y aunque me tache usted de paradójico ó de chiflado, diré que en algún respecto: el descriptivo, el plástico, es superior á las artes más nobles y sublimes, á la pintura, á la escultura, á la literatura. Aquéllas nos presentan sólo un momento, y la segunda casi siempre un solo personaje, de la acción; la última nos transmite su sugestión por medio de las imágenes de la fantasía, más pálidas, menos vivas que la intuición sensible, reflejo directo de la vida. Aquí tenemos la intuición misma, el desarrollo completo de una acción dramática; en vez de colores y escorzos, de mármoles ó bronces, personajes vivos y por añadidura el atractivo inefable de la música. Mas como digo, todo eso está aquí en *potencia*. Para llegar al *acto* se necesitaría que todas las coristas fuesen bonitas y cantasen bien, las decoraciones obras de arte, los trajes modelos de elegancia, y así todo lo demás. Cumplidos estos requisitos, no perjudicaría al conjunto el que las obras tuvieran sentido común...

— Eso vendría á ser una especie de ópera.

— Una ópera popular, en que, por añadidura, se enteraría la gente del libreto. Pero una ópera de corte distinto de la que conocemos; en que lo principal no fuese la música, sino el espectáculo; una ópera contemporánea, sin arrequives históricos, descarada y... ligera de ropa.

— ¿Conque, descarada y ligera de ropa? ¿Dónde me deja usted entonces á la moral?

— Donde usted quiera, menos en el teatro. El teatro no será nunca moral, so pena de perecer por aburrimiento de los espectadores. La moral, como las cosas serias de la vida, no divierte. El público no pagaría porque le *edificasen.* Ya es bastante que admita que le *edifiquen* gratis. Lo más que puede pedirse al teatro es que sea *amoral,* que ni quite ni ponga rey. Y aun en este género, hablando con franqueza, tiene que ser por lo menos, por lo menos, un poquitín inmoral, dado el concepto corriente que de la moralidad tenemos. ¡Calcule usted!; toda esta dramática gira alrededor del sexto mandamiento... pero en sentido inverso, naturalmente. Y no hay que darle vueltas, amigo, el eje es insustituible...

— Pero, ¿entonces?...

— Entonces vendremos á parar en que este género, tan ligero, tan insustancial, que tan indigno le parecía á usted de toda atención filosófica, ofrece, al menos, ocasión de estudiar una contradicción por demás interesante: la contradicción entre nuestra moralidad teórica y nuestra moralidad práctica. Padecemos un verdadero empacho de moral... externa. Hemos expurgado el lenguaje de toda obscenidad, y aun de las francas denominaciones de nuestros ante-

cesores, pero nos queda el equívoco, más picante que todas las franquezas. Perseguimos la pornografía, y somos pornográficos por dentro. Echamos un velo sobre el vicio, y cuanto más tapado nos parece más incitante y apetitoso. Por fuera somos una sociedad de Padres de familia; por dentro, el *cochon qui sommeille*... anda muy despierto. Y ¡qué diablo! si bien se mira, no es tan *cochon* como parece. Comparados con los antiguos, hemos ganado la copa del rey de Thule. Hemos inventado un placer nuevo, el placer del pecado. La filosofía del novísimo misticismo estético gira en torno de esta invención vieja, pero ahora remozada. «Ya que me lleve el diablo, que me lleve en coche», decía antes el sentido práctico de las gentes. Los refinados de hoy no se contentan con ir en coche: exigen que les lleve el diablo, para que sean más intensas y variadas las sensaciones del viaje. Convénzase usted; en la naturaleza humana hay algo de inmoral. Puede que Adán no haya existido; pero el pecado original es evidente. La moral lleva en sí algo de artificial, de impuesto; obedece siempre á un motivo exterior: religioso, utilitario, el que usted quiera. Una moral por sí misma, automática, *autogena,* como la que idearon los krausistas, es un mito. Por eso no hay que tirar demasiado de la cuerda...

— Pero, ¡hombre de Dios! ¿le parece á usted que se tira demasiado?...

— No digo eso. Se hace que se tira. En medio de la tristeza, de la monótona reglamentación y de la hipocresía de la vida moderna, estos teatros son un acceso de franqueza. Por eso agrada el género chico. Quítele usted el desnudo, la música alegre y gachona, los chistes atrevidos; vístale usted de largo, y ha

muerto. Si representaran aquí hombres solos, ¿vendría alguien?

—Según la teoría de usted, vendrían las mujeres...

—Tampoco. Los diálogos entre varones no les dirían nada... pero pongamos punto, que se alza el telón.

. . . .

Se alzaba, en efecto, y callaron los que tenían esta plática.

Noviembre de 1896.

MISERIAS DE LA PROFESIÓN LITERARIA

Hace algún tiempo se publicó un tomo de poesías titulado *La canción de la vida*. Su autor es D. Vicente Medina, á quien dieron cierta notoriedad otros versos publicados con el título de *Aires murcianos*. Los de ahora, es decir, los de *La canción de la vida*, sin ser precisamente una maravilla, reunen cualidades muy apreciables. Una nota sentimental, tierna y delicada, al hablar de los dolores íntimos del hogar: la muerte de un niño; el recuerdo de los hijos muertos; un sentimiento de amor á la Naturaleza que se recrea pintando la alegría de los días de sol, el júbilo de los enamorados que corren y retozan por el campo, la bulliciosa expansión de las jiras campestres del domingo; una versificación fácil y agradable, dan á estos versos atractivo suficiente para que no siga el arrepentimiento á su lectura.

Pero más interesante que los versos me parece el prólogo que los precede, como es natural que haga todo prólogo cuidadoso de su buen nombre. Si andando el tiempo llegara el Sr. Medina á ser una figura literaria de primera magnitud, sería este prólogo un inapreciable documento autobiográfico; y aun pres-

cindiendo de esta eventualidad, es en extremo curioso. Cuenta el autor los orígenes de su vocación literaria. Refiere que teniendo su padre un puesto de libros y periódicos, se aficionó él de niño á la lectura; que como á tantos otros, las impresiones primeras del amor le llevaron hacia la poesía. Empezó copiando versos ajenos para enviárselos á su novia, y acabó por hacerlos de su propia cosecha. Después de no pocas dificultades, tropezó con una persona entendida en literatura, que le dió sanos consejos y le ayudó á abrirse camino. Su drama *El rento* y sus poesías líricas *Aires murcianos* le dieron á conocer; pero con todo, confiesa que no ha podido ver realizada la modesta aspiración de vivir de sus trabajos literarios. Sus libros no se venden, y lejos de ser productivos para el autor, «se comen — dice — no solamente lo poco que cobro por la publicación de versos en periódicos y revistas, sino algo también de lo que gano escribiendo cartas comerciales y haciendo guarismos y facturas».

Esto les pasa también, sin duda, á muchos otros escritores, aunque son pocos los que tienen la franqueza de confesarlo, como el Sr. Medina. Todo lo que éste cuenta en su prólogo está dicho con tal ingenuidad, mostrando no avergonzarse de su modesto origen, ni envanecerse tampoco de él á título de hijo de sus obras, que resulta simpática en extremo la relación.

Pero lo que me mueve á comentarla no es eso. Veo en ella un caso típico de vocación literaria. No se necesita ser un lince para advertir, después de leído aquel prólogo, que al autor de *La canción de la vida* le gusta poco escribir cartas comerciales y facturas,

y lamenta en su interior que estos prosaicos trabajos sean más productivos que la poesía lírica.

Así es, sin embargo, y hay muchas razones para que las cosas sucedan de este modo. La literatura es una profesión que atrae á muchos. Tiene en su favor el espejuelo de la gloria; lo atractivo del trabajo para quien lo ejecuta; los estímulos de la vanidad; condiciones de independencia que no consienten otros oficios. No exige largo período de preparación ni áspero noviciado; pues aunque á aquel que aspira á ser literato le convenga tener estudios y base de lecturas, nadie le ha de pedir título profesional cuando vaya á publicar una novela ó un tomo de poesías, y con letras ó sin ellas puede dedicarse cualquiera á exhibir al público los partos ó los abortos de su fantasía.

Sin embargo, hay que reconocer que la profesión literaria es una mediana profesión. El tipo del burgués, *filisteo* de pies á cabeza, que no quiere que su hijo se consagre á las musas, ó se niega á admitir por yerno á un sujeto que no tiene otro oficio que el de escritor público; ese tipo que en las novelas de hace cincuenta ó setenta años aparecía frecuentemente, tenía razón en la mayor parte de los casos. La difusión de la lectura, el desarrollo enorme de la prensa y el abaratamiento de la imprenta, han producido entre otras consecuencias la de que la literatura se haga una profesión, un oficio que puede mantener al que lo desempeña. Pero es dudoso que este cambio económico haya sido favorable para las letras, ni tampoco para el bien de la república, ni aun para los mismos escritores.

Uno de sus efectos inmediatos ha sido aumentar enormemente la producción literaria. Las letras han

entrado en un período de vulgarización industrial semejante al que con relación á otras artes representan los cromos, los juguetes y chucherías de baratillo. Claro es que una novela ó un tomo de versos no es un artículo de primera necesidad y de uso general, como un par de botas; pero hay muchos que leen novelas, y la demanda de este artículo hace que se pueda ganar algún dinero escribiéndolas.

Con todo, hay una circunstancia que limita mucho las probabilidades de retribución de las obras literarias. Un par de botas no puede servir para doscientas mil personas al mismo tiempo, ni siquiera para dos que no sean cojas, y una misma novela puede servir para esas doscientas mil y muchas más, pues las obras literarias son susceptibles de reproducción indefinida, sin que la ponga límites ni la misma extensión del idioma en que están escritas, ya que pueden ser traducidas á otras lenguas. La producción literaria resulta por lo general excesiva, de donde viene el envilecimiento de la mercancía y la dificultad de colocarla en el mercado.

Otro motivo contribuye á que los valores económicos del trabajo literario tengan que ser, por lo general, reducidos. Su utilidad es secundaria. Conviene desvanecer una confusión muy común en este punto. Para enaltecer la profesión de las letras se evoca á los genios, á los grandes poetas que educaron el gusto y mantuvieron la religión de la belleza. Pero esto es lo excepcional. Ser genio no es una profesión, ni nadie que no sea un majadero debe figurarse que por escribir versos, novelas ó dramas regulares, es un compañero de Homero, Cervantes ó Shakespeare, ni que su misión social es semejante á la de estos hom-

bres excepcionales. El papel de la inmensa generalidad de los literatos es mucho más modesto; se reduce á entretener á sus contemporáneos con ficciones agradables, á divertir, á ayudar á pasar el tiempo, como el actor ó el histrión. Podrá ocurrir que el escritor enseñe ó moralice; pero entonces pasa ya la literatura á la categoría de medio.

Hay, además, en la literatura un género de competencia desconocido en las artes que sirven á la utilidad y no al deleite. Es rarísimo que alguien haga botas ó sillas por el gusto de hacerlas, y luego las regale; en cambio, son muchos los que escriben libros por gusto y los dan sin aspirar á otra cosa que al halago de la fama, reducida á veces á la modesta categoría de un *bombo* de periódico. La competencia del que trabaja gratuitamente tiene que ser ruinosa para el que lo hace por precio; y esa competencia en las letras es inevitable y natural. Una de las manifestaciones de la sociabilidad humana es el deseo de comunicar á los demás nuestro pensamiento. Hay muchas personas que no quieren que se les pudran dentro del cuerpo la novela ó los versos que han ideado, y una vez que los tienen escritos, no resisten á la tentación de vestirlos con letras de molde y echarlos á correr mundo, aunque de sobra saben que aquellos hijos de su fantasía no han de ayudar al sostenimiento de la casa, sino que han de ser muy gravosos á su padre en forma de cuentas de impresión, papel y demás gastos editoriales.

Peor competencia es todavía para los escritores medianos ó poco conocidos la de los literatos de gran mérito y universal renombre. En las demás clases de producción, el producto más excelente no mata á los

de calidad inferior, y aun éstos pueden competir con él, compensando la diferencia de calidad con la baratura. Un ropero de la calle de la Cruz no pretende igualarse á los grandes sastres de Londres. Se contenta con vender trajes á doce duros, y eso le basta para tener una clientela. Pero en las obras literarias no puede buscarse esa compensación. Si el novelista Cóngriez pone sus novelas á peseta, no hace competencia á Galdós, aunque éste las venda á tres. Una novela mala, á cualquier precio es cara; y un traje malo, á fuerza de baratura, puede estar tasado con equidad.

Todo esto conspira para que la profesión de las letras tenga que ser, en la mayoría de los casos, una profesión mal retribuída, y en la cual, debajo de una opulenta aristocracia de autores afamados, haya una numerosa plebe famélica y despreciada. La esperanza que puede abrigarse en la difusión de la cultura es limitada, pues también aumentará la competencia de los que acudan con sus manuscritos debajo del brazo al mercado literario. Todas las profesiones que no exigen aprendizaje ni carrera previa, atraen por su facilidad á gran número de aspirantes; y por otra parte, el periodismo, aunque parezca llamado á un porvenir informativo y docente más que literario, es una escuela de escritores buenos ó malos, que á lo mejor, dejando el lápiz del reporter, averiguador de vidas ajenas, le lanzan lira en ristre al piélago literario. La difusión de la cultura hará sin duda que se lea más, pero también hará que se elijan mejor los libros y se vuelva más difícil el paladar del público. Hubo un tiempo en que leer y escribir era un arte de personas letradas; hoy hasta los más humildes lo

saben, y llegará día, probablemente, en que ciertas cualidades literarias que tienen todavía carácter profesional, como el redactar con orden y claridad la exposición de un hecho ó un pensamiento, sean del dominio común y dejen de ser consideradas como mérito especial. Habrá que archivar entonces los elogios de bien escrito, escrito con corrección, con dominio del idioma, etc., elogios que producirían en ese porvenir remoto tan extraño efecto como si hoy, tratándose de un texto literario, lo elogiáramos diciendo que estaba escrito con muy buena letra.

A más de estas miserias de orden material y económico que acompañan al cultivo de las letras tomado como profesión, hay otras de índole moral. La soberbia de literatos y artistas les hace considerar su oficio como superior á aquellos otros que miran á fines de utilidad. Ello nace de la confusión, á que antes he aludido, entre la obra del genio, que siempre es excepcional, y el mero ejercicio de las bellas artes cuando no llega á tan suprema altura. En este último grado, la literatura es una profesión secundaria, como todas las artes del deleite, y es justo que tenga menor remuneración que los oficios útiles y necesarios. La jerarquía social de las profesiones depende de la utilidad que reportan á la república. Por eso en las antiguas sociedades guerreras tuvo el primer lugar la milicia, y luego se lo disputó la toga, cuando la política y el derecho se repartieron con las armas la dirección de las sociedades. Por eso hoy los primeros puestos corresponden á la ciencia y á la industria: á la ciencia, que promueve el progreso y el bienestar con las aplicaciones del conocimiento; y á la industria, que engendra riqueza. Y esto no es grosero

materialismo, porque la riqueza representa poder, cultura, comodidad, prolongación y endulzamiento de la vida.

No hay que indignarse sacando á relucir á Cervantes, á Shakespeare, á las grandes figuras literarias. Cervantes fué soldado, criado de grandes, empleado público; Shakespeare, cómico, si es que sus dramas, como algunos quieren, no fueron escritos por el canciller Bacon. Mirada desde lo alto, la literatura no es una profesión; no se puede producir belleza de una manera ordenada y metódica como se producen piezas de paño. Por eso, si no hubiera literatos de oficio y sólo escribieran por gusto en sus ratos de ocio los que tuviesen otra manera de vivir, las letras se resentirían poco; se escribiría menos, pero mejor y con más independencia. Y el que llevara un *Quijote* en la cabeza no dejaría de escribirlo.

Pero lo peor que veo yo en la profesión literaria es el ambiente moral que la rodea. En las artes del deleite, para vivir hay que agradar, y el ansia de agradar despierta feroces sentimientos de vanidad, verdaderamente femeniles. De ahí viene el tono de disputa de casa de corredor ó de mancebía que toman muchas veces las polémicas entre literatos. Así como la cortesana entrega su cuerpo al deleite de quien la paga, el escritor prostituye en cierto modo la intimidad de su alma. Se exhibe al público, convierte su jardín secreto espiritual en público paseo, donde el vulgo soez puede hacer toda clase de menesteres. Se entrega á sí mismo, abre las puertas de su intimidad, se expone á que pateen las delicadas flores nacidas en los rincones del oculto jardín los zapatones de la multitud indiferente.

En la literatura falta esa separación entre el autor y la obra, que se da en otros más humildes oficios, en los cuales el sagrado de la personalidad queda reservado. El maestro de obra prima que hace unos zapatos no pone en ellos su alma ni autoriza á nadie á que fisgonee en ella. Los zapatos pueden estar mal, pero la personalidad de Juan Pérez, zapatero, queda á salvo del fracaso, aunque padezca el concepto de su habilidad como oficial; mientras que si José Gutiérrez, poeta, hace un mal soneto, cosa en verdad menos dañosa para el prójimo que unos zapatos apretados, se le saca á la vergüenza pública y casi se le niega el derecho á la vida. Y eso que, al cabo de todo, que haya unos cuantos versos malos sobre los muchos que se han escrito y se seguirán escribiendo, es cosa baladí é indiferente.

El escritor es hombre público por excelencia, y no hay cosa más desagradable y humillante para la independencia interior que ser hombre público: créense todos autorizados para meter la nariz en su vida; júzganle, desde el crítico de campanillas hasta el barbero; sale su efigie en los periódicos *de monos*. Eso es sencillamente odioso, y hace amar el anónimo del buen burgués, que dice: *debajo de mi manto al rey mato,* y no tolera que nadie le levante el manto.

El literato, sí; Víctor Hugo lo dijo al hablar del estreno de *Hernani:*

... Et lorsque en frissonnant la toile se leva
Que devant tout ce peuple immense aux yeux de flamme
Je voyais se lever la jupe de mon âme.

No es decente levantarse las faldas del alma. Y mirar no es siempre grato. ¡Se puede ver tanta porquería!

El contrapeso de la abyección que hay en entregarse así, consiste en el orgullo, en el desprecio á la multitud, en toda esa floración de soberbia que lleva al artista á huir de lo vulgar como de la muerte, á asirse á un preciosismo exasperado, á inclinarse á la extravagancia, á sentirse único. Vanidad de histrión, la peor vanidad de vanidades.

Y todo, ¿para qué? ¿Qué son al cabo las obras literarias más que juego de niños grandes, recreo de las horas ociosas de la vida, escapatorias desde la realidad al campo de lo posible? Alguna vez surge en estos entretenimientos de la fantasía la radiante aparición de la belleza; el cuento de hadas se torna verdad. Pero ¿no es quimérico correr por los bosques en busca de Melusina ó del palacio de la hermosa durmiente de la selva? ¡Se las encuentra tan pocas veces! Vale más esperarlas sentado. De todas maneras, si han de venir, vendrán.

Abril de 1903.

LA PROTECCIÓN AL TEATRO NACIONAL

No está probado que el Estado haga bien, ni medianamente siquiera, todas las cosas que hace. Pero hay muchos que quisieran encomendarle nuevas funciones. En España, por ejemplo, hay quien opina que el Estado debiera ocuparse en el fomento de la dramática nacional, como se ocupa en el de cría caballar, v. gr. Y en otros países no sólo se opina así, sino se hace, que es algo más que opinar.

La cuestión parece á primera vista más sencilla que es. En su sencillez aparente entra por algo el modo de plantearla. Si se pregunta en general: el Estado ¿debe proteger las letras? ó el Estado ¿debe proteger la literatura dramática nacional, el Teatro Español?, la mayoría de las gentes capaces de apreciar ó barruntar al menos la importancia social de la literatura, contestarán probablemente que sí y aun algunos creerán que se trata de una cosa tan evidente, tan clara, que es casi una verdad de Perogrullo. Pero si se pregunta: el Estado ¿puede obligar á los ciudadanos, gústeles ó no el teatro, á que contribuyan á sostener uno en que se representen comedias y dramas españoles que no gustarán á todos y que sólo po-

drán presenciar los que vivan en Madrid ó vengan á la Corte?; entonces es posible que el número de contestaciones afirmativas disminuyera mucho.

La cuestión es más honda. En la práctica, es indiferente que el Estado subvencione ó no al Teatro Español. Ni las cargas públicas aumentarían con ello sobremanera, ni la subvención nos proporcionaría un florecimiento dramático. Los siglos de oro de las letras no han nacido al calor de subvenciones. Mas en teoría, el asunto es más importante. *Afecta* á la concepción general de los fines del Estado. Así como Cuvier reconstruía, partiendo de un hueso hallado por casualidad, la estructura, configuración y género de vida de un mamífero, se puede reconstruir toda una teoría del Estado partiendo del hecho, insignificante en sí, de que se den ó se nieguen unos cuantos miles de pesetas de subvención al Teatro Español.

Primera solución. El Estado subvenciona al *arte dramático nacional*. Se considera en el deber de fomentar las letras, de proteger la producción nacional... dramática. La lógica nos lleva derechamente desde esa premisa á la concepción paternal del Estado, que fué doctrina inconcusa en el antiguo régimen; á la teoría de que los Poderes públicos que son la encarnación del Estado, entidad abstracta, tienen el deber de hacer la felicidad de sus súbditos ó por lo menos de procurar el bien de éstos en vez de dejarles que lo procuren ellos mismos... ó no lo procuren si no quieren. En tal concepto, el Estado, lo mismo que crea y sostiene industrias útiles para *no depender del extranjero*, estimula también la producción artística y literaria. Se cree obligado á suministrar á los ciudadanos literatura, escultura, pintura, etc., del mismo modo que les su-

ministra correos y telégrafos, caminos, guardia civil y verdugo. Esta doctrina es una doctrina tutelar, que supone la incapacidad ó la inferioridad de los individuos y asociaciones particulares para proporcionarse ellos mismos todos esos bienes de que el Estado ha de ser dispensador, según los que así piensan.

Estos beneficios que proporciona el Estado *pater-familias,* tienen naturalmente su reverso. Como el Estado no tiene propiedad particular ó si la tiene alguna vez por circunstancias transitorias, nunca es suficiente (fuera del Principado de Mónaco) para cubrir los gastos públicos, y como no tiene tampoco otros órganos físicos de que valerse que los individuos, cada servicio nuevo que presta á los ciudadanos, supone, por una parte, una cuota de impuesto, y por otra, alguna restricción de la libertad individual. El Estado, padre ó tutor, usufructúa el peculio ó los bienes de los súbditos, que son para el caso sus hijos ó pupilos. Y en las varias gradaciones de esta teoría, se puede llegar hasta la concepción socialista que reconoce el *derecho á la vida* y al trabajo, y suprime ó reduce al *mínimum* la propiedad particular. El tutor se encarga de mantener al pupilo; *frutos por alimentos.*

Con todo, esta doctrina, sin llegar á sus últimas consecuencias ni al rigor lógico de sus deducciones (la lógica, como ciencia abstracta es ajena en cierto modo á la vida real, esencialmente concreta), es la que tiene más partidarios conscientes ó inconscientes en los países latinos, donde la iniciativa individual suele ser perezosa y se quiere que lo haga todo el Estado, cual si aún conservaran estas sociedades el sello de la herencia del cesarismo romano.

Los que profesan la teoría dė que el Estado debe proteger oficialmente las letras, suelen incurrir en una notoria inconsecuencia. La censura previa de las producciones literarias, el permiso de imprimir libros y de representar comedias, les parece un anacronismo, una impropiedad, algo que no es de estos tiempos, ni de la competencia del Estado. Sin embargo, esa sería consecuencia lógica de la doctrina tutelar ó paternal. Si el Estado tiene la obligación de *dar literatura* á sus súbditos, claro es que debe suministrarles una literatura buena, no sólo en relación con los principios de moral y de orden público, sino también desde el punto de vista de las reglas estéticas. Así como el padre de familia impide la entrada de libros malos ó necios en su casa, debería el Estado preservar de lecturas perniciosas ó de espectáculos dañosos á los ciudadanos. De lo contrario, tendrían razón para pedirle cuentas aquellos con cuyo dinero fomentase la producción literaria. De suerte que si se piden las subvenciones, hay que admitir la censura.

Segunda solución. El Estado no subvenciona al Teatro Español ni á teatro alguno. Deja á las letras que florezcan solas, si pueden. Se alegra mucho de que den fruto, pero no se mete con ellas. De la concepción paternal del Estado pasamos á la concepción puramente jurídica, al Estado, órgano de Derecho, que se limita á mantener la paz y el orden social y á restablecerlos allí donde se alteran. Esta teoría, al revés de la anterior, supone que los individuos y las asociaciones particulares son mayores de edad y no necesitan andadores para perseguir sus fines, ó que, en todo caso, son más aptos para procurar su bien que los Poderes públicos, los cuales se limitan á man-

tener la armonía entre esos bienes particulares para que no se perjudiquen unos á otros. Es la teoría que se ha llamado del Estado-gendarme, del Estado-Guardia civil; y aunque en esta denominación haya habido intención despectiva, cual si pareciera poco, comparado con el esplendor mayestático y la misión de providencia terrena que supone la concepción tradicional del Estado, ese modesto papel de mantenedor del orden y perseguidor de criminales, mirada más despacio es una expresiva y magnífica metáfora aquella imagen del Poder público, colocado en medio del movimiento social como guardián del orden. ¿Qué mejor representación del Estado que ese Guardia civil ó ese gendarme? Al cabo, el Estado es un mal menor. Mientras sea necesario, vale más que se limite á ser gendarme, que es para lo que más falta hace.

La intervención del Estado en todo aquello que está fuera del círculo jurídico, tiene algo de enojosa y molesta, tal vez mucho. Restringe, más ó menos, los dos grandes bienes del hombre: la libertad y la propiedad, que es un instrumento de la libertad. Trae consigo la secuela del funcionarismo, de la reglamentación, del expedienteo, una extensa organización parasitaria que, una vez establecida, procura multiplicar sus funciones para asegurar y justificar su existencia y su pan cotidiano. Si la protección oficial al teatro llegara á ser un hecho, la consecuencia más inmediata y más segura sería la creación de una oficina más, con algunas prebendas laicas ó eclesiásticas. ¿Quién sabe? ¿No se ha hablado de crear un Teatro católico?

La solución que se dé al problema del teatro nacional, ó más claro, del teatro subvencionado, depende en último término, de la noción que se tenga de los

fines, atribuciones y deberes del Estado. Partiendo de cualquiera de las dos teorías extremas á que he aludido, esa solución no ofrecería dificultad. Pero rara vez se profesan *puras* las teorías, sin mezcla de contemporización con las doctrinas opuestas ó con *las impurezas de la realidad*, y más raro es todavía que se traduzcan en instituciones ó reglas positivas esas teorías, sin perder mucha parte de su vigor lógico y de su integridad y pureza.

En cierto sentido, puede decirse que el *Estado paternal* pertenece al pasado, y que el *Estado Guardia civil* es el Estado futuro. Con todo, ningún Estado histórico, ni el de los Incas del Perú, ha sido absolutamente paternal ó tutelar, ni ha considerado en todo como *alieni juris* á sus súbditos. Y al contrario, es de prever que el Estado del porvenir, por mucho que se desprenda de funciones tutelares, no se resignará nunca ó tardará mucho en resignarse á ser meramente Guardia civil y sólo Guardia civil. Mientras el Estado exista, ya buscará razones ó pretextos para extender algo más allá su esfera de acción y meterse un poco en los negocios particulares.

En la actualidad, la concepción reinante del Estado y su *práctica* son eclécticas. Se reconoce la naturaleza jurídica del Estado, pero se admite la necesidad de que desempeñe transitoriamente ciertas funciones tutelares, que, en realidad, correspondería cumplir á la sociedad sin intervención de los poderes públicos, pero que aquélla, en su estado actual de progreso, descuidaría acaso, ó no desempeñaría bien si el Estado no las tomara á su cargo y supliese las deficiencias de la masa social. Claramente se advierte en este concepto la mezcla de las dos teorías extremas.

En ese terreno de la actualidad y de la práctica cabe preguntar si entre las muchas funciones tutelares que desempeña *históricamente* el Estado español debe figurar como una más la protección al teatro nacional ú oficial. Las ejemplos de los países extranjeros sirven aquí de poco, pues no son iguales las circunstancias de riqueza, cultura y opinión pública de los diferentes pueblos, y en el terreno concreto de la práctica no convienen á todas las naciones las mismas recetas, como no convienen á todos los individuos las mismas medicinas, aunque los libros de terapéutica señalen tratamientos generales.

Lo primero que la experiencia nos muestra, respecto *de nuestro caso,* es decir, del caso español, es que el Estado de que se trata anda escaso de recursos y no cumple bien la mayor parte de las funciones tutelares que le están encomendadas. En un Estado en que la enseñanza está tan atrasada, es un absurdo y hasta una inmoralidad pretender que se introduzca en los presupuestos generales la más corta partida destinada á subvencionar al *Teatro,* cosa al fin de lujo é infinitamente menos importante que el procurar que aprendan á leer y escribir los millones de españoles que no saben. Antes que subvencionar al Teatro Español, habría que subvencionar al idioma nacional y á la cultura, sosteniendo buenas ó medianas escuelas. Donde no hay escuelas en la medida que se necesitan, ni caminos y canales en la proporción que fuera menester, ni otros muchos servicios de primera necesidad, dedicar un solo céntimo del contribuyente á superfluidades sería una insensatez, un rasgo de bohemio, que sin tener que comer, gastase la peseta recién obtenida *con el sable* en una camelia para el ojal de la mugrienta levita.

Y á más de todo esto, ¿habría siquiera la esperanza de que la protección oficial al Teatro fomentara la literatura dramática? Creo que no. Nuestro teatro clásico, el *grande,* el verdadero, aburre soberanamente al público de los lunes, y al de los martes y al de todos los demás días de la semana. Un plebiscito otorgaría la protección al género chico. El teatro serio moderno (prescindiendo ahora de toda apreciación sobre su mérito) no se queda sin representar porque carezcamos de un *coliseo* subvencionado. Malas ó buenas, funcionan todas las temporadas dos ó tres compañías que ponen en escena comedias españolas y comedias extranjeras. Ninguna obra de Echegaray, Sellés, Benavente, Galdós, Dicenta, Guimerá, Rusiñol, etc., se queda sin representar por falta de teatro. La afición del público á la dramática castiza no crecería por el hecho de que el Estado fuese empresario ó coadyuvante en el papel de *caballo blanco.* Para que creciese sería preciso que se escribieran obras mejores, y esto no puede decretarlo el Ministerio de Instrucción pública. Ahora, cada autor escribe las suyas lo mejor que puede, y de ahí no pasa. Lo mismo sucedería entonces.

Para difundir verdaderamente la afición al teatro español habría que volver á la tradición de la antigua esplendidez edilicia. Los magistrados populares acostumbraban antiguamente á costear espectáculos y juegos gratuitos, pero no á costa del dinero público, sino del suyo. Si los partidarios de la protección al Teatro nacional hallasen á mano alguno de estos Mecenas, la cuestión se simplificaría mucho.

Mayo de 1900.

ALGO SOBRE LA PRENSA PERIÓDICA

En el curso de la historia literaria (no en alguno de los *Cursos* que se imprimen para servir de textos, sino en el curso real de los hechos), adviértese una como vida de los géneros. De principios obscuros y pequeños levántanse á gran altura las principales de estas divisiones literarias; después mudan y se transforman; por último decaen y mueren. Hay sin duda algo de metáfora, tal vez mucho en esto de la vida de los géneros, pues un género literario no es en realidad un ser viviente, pero su mudar se asemeja al de los seres vivos. Estas mudanzas opéranse también en las demás artes, aunque son más visibles y fáciles de observar en las Letras.

¿Qué fué de la epopeya y la tragedia clásica? Son ya géneros muertos, como lo están entre las lenguas el latín y el griego antiguo. Y así como es posible que un humanista escriba una epístola ciceroniana ó imite un epigrama de Anacreonte, puede un erudito imitar las formas de la tragedia y la epopeya; mas estas reconstrucciones no darán vida á tales géneros. Son restauraciones artificiosas, arqueológicas, juegos de espíritus muy cultivados, que suprimen en cierto modo la limitación del tiempo, y saben evocar y *vivir* en lo

presente lo pasado. El hecho es que hoy no pueden escribirse *Ilíadas* espontáneas, ni nada que se acerque á este tipo de obras. Ni hay público para ellas, ni la inspiración literaria toma ese camino.

El lugar de los géneros muertos ocúpanlo otros nuevos. De uno de éstos, popular por excelencia, y de los más influyentes en las sociedades contemporáneas, quiero decir algunas palabras.

El género á que me refiero es la prensa periódica. ¿Es la prensa un género? Desde luego puede afirmarse que es algo más que una forma especial de publicidad. Los escritos periodísticos presentan ciertos caracteres genéricos que permiten ver en ellos una unidad colectiva: una especie, un género. La tendencia enciclopédica de los periódicos hace que estén representados en sus columnas géneros literarios que no son *per se* periodísticos (v. gr., cuando insertan cuentos ó poesías líricas, etc.); pero esto es accidental en los *papeles públicos*, y lo genuino y propio de ellos tiene caracteres especiales bien determinados.

Al hablar de la prensa, me refiero á la prensa propiamente dicha, al periódico diario político y de noticias, en que aparecen *alicuando* algunas variedades literarias. Las revistas no tienen una fisonomía tan acentuada como la de los periódicos; son más bien una forma de publicidad que una especie ó tipo particular de producciones literarias ó científicas. La *Revue des Deux Mondes,* que es, por decirlo así, el tipo de la revista clásica, inserta novelas, obras históricas y filosóficas, relatos de viajes, etc., que luego aparecen en volúmenes sin variación alguna y sin que se diferencien esencialmente de las obras semejantes que no han sido insertas en revistas antes de publi-

carse en libro ó en folleto. Esto, que igualmente puede decirse de la mayor parte de las revistas, indica que los trabajos de éstas no necesitan revestir forma especial para hallar cabida en tales publicaciones. Lo peculiar de ellas se reduce á las crónicas de sucesos políticos, de literatura, bibliografía ó ciencias, que es lo que las relaciona con los periódicos y las asemeja á los mismos.

Las revistas modernas, en qué predominan los extractos ó resúmenes, se aproximan más todavía á los periódicos; pero ni unas ni otras, ni tampoco los semanarios de literatura, de menor extensión y profundidad que las verdaderas revistas, y los cuales suelen ser recopilaciones de escritos de diferentes géneros, principalmente satíricos, tienen caracteres tan claros y definidos como los del periódico diario.

***

Nadie niega la importancia grande de la prensa como instrumento político. Hanla llamado algunos cuarto poder, y aparte la determinación del número, no andaban descaminados. La importancia de los periódicos como elemento de información y de publicidad dentro del mecanismo complicado y la marcha rápida de la vida moderna, tampoco hay quien deje de reconocerla; prueba de ello es que hasta los más refractarios á las ideas y costumbres modernas, los más enemigos de la prensa y del régimen de publicidad que supone, leen periódicos, aunque no sea más que para enterarse de las noticias de interés general.

Mas, por lo que toca al aspecto literario, no se concede, ni con mucho, igual importancia á los periódi-

cos. En realidad, es muy escasa la que se lés otorga. La masa general de lectores, sobre todo los de periódicos de gran circulación, no hace caso de eso. No busca primores literarios en la hoja cotidiana, sino noticias y apreciaciones políticas, prefiriendo en las últimas, al atildamiento y corrección de la forma, la energía, y aun á veces el descaro y el desenfreno. Y en cuanto á las personas leídas, es lo común que muestren no poco desdén hacia la literatura periodística, juzgándola pedestre y superficial, reñida con el saber y con la elegancia retórica.

Antes de ver de poner en claro lo que representa la prensa desde el punto de vista literario, y la influencia que ejerce sobre la literatura, conviene parar la atención un instante sobre lo que es, considerada en conjunto, sobre las funciones que desempeña y los elementos que la componen.

***

Es maravilloso el progreso realizado por la prensa en un período de tiempo relativamente breve. En la historia de las instituciones sociales acaso no se hallará otro ejemplo de desarrollo tan rápido, de crecimiento tal en recursos, esfera de acción é influencia. La prensa ha llegado á ser en las sociedades modernas un poder verdadero, uno de esos poderes de opinión, cuya fuerza no es inferior en muchas ocasiones, y aun puede ser superior en algunas, á la de los poderes oficiales establecidos en las leyes. Tan es así, que se habla á veces, con cierto relativo fundamento, de la dictadura de los periódicos, si bien hay que reconocer que á estas dictaduras elevadas sobre la persuasión es

fácil combatirlas y derrocarlas por los mismos medios de donde ellas reciben su fuerza; que sólo son posibles en momentos excepcionales, y que las hace efímeras lo tornadizo é inconstante de las muchedumbres; debiéndose advertir también que, cuando la prensa ejerce esas momentáneas dictaduras, concurren circunstancias independientes de la acción de los periódicos: fuertes corrientes de opinión, exaltaciones colectivas que aquellos pueden extremar ciertamente, pero que no les es dado producir casi nunca de un modo artificial, siguiendo su capricho. La dictadura de la prensa se parece mucho á la de los demagogos antiguos elevados por las multitudes. En uno y otro caso hay una acción recíproca entre el director aparente y los dirigidos. La masa empuja al caudillo, y éste arrastra á la masa, sin que se sepa verdaderamente quién conduce á quién.

***

La prensa es muy moderna. Puede decirse que es del siglo XIX. Cierto que antes se publicaron Gacetas diferentes, que eran á modo de bocetos de periódicos, y que en la época de la revolución francesa (que históricamente es el principio de aquel siglo, aunque cronológicamente pertenezca á los últimos del XVIII), hay un activo periodismo político, mezcla de arengas pseudo clásicas y de escandalosos libelos. Y aun podrían hallarse *precedentes* muchísimo más remotos á la prensa, pues este género de buscas y de hallazgos es de lo más fácil que imaginarse puede, de tal suerte, que hay precedentes de todo y para todo, siempre que haya quien tenga paciencia y curiosidad para buscarlos, y posea también imaginación suficiente para

basar sobre algún rasgo de lejano parecido relaciones de parentesco entre las cosas añejas y las actuales.

Nació la prensa política con el sistema parlamentario ó de Asambleas legislativas, y fué en sus principios complemento y auxiliar necesario del nuevo régimen constitucional. En los Estados modernos, compuestos de territorios dilatados y sujetos á un régimen relativamente centralizador, no hubiera habido fácil comunicación entre la nación y el Parlamento á no contar éste con un medio eficaz de publicidad que llevase á todas partes el eco de sus deliberaciones y de sus acuerdos; que al propio tiempo difundiera la educación política necesaria para crear un cuerpo electoral, y preparase, *formando opinión* en uno ú otro sentido, las tareas de las Cámaras y la acción de los partidos políticos, que existen en todo sistema de gobierno, pero adquieren mayor importancia en el parlamentario, necesitando dentro de él una organización estable y eficaces instrumentos de propaganda.

Era, pues, al principio, el periodismo político una secuela de las nuevas formas de gobierno que sustituyeron al antiguo régimen. Venía á obviar los obstáculos de tiempo y espacio que la extensión territorial de las nacionalidades modernas pone á aquella fácil comunicación entre el pueblo y las Asambleas que había en los Estados antiguos, constituídos por una ciudad y por un número relativamente corto de ciudadanos, los cuales se enteraban sin trabajo, en la plaza pública, del curso de los negocios políticos.

Con el tiempo la prensa ha ido adquiriendo importancia propia, y ese papel que desempeñó primero de complemento del régimen parlamentario, no es ya lo principal en los periódicos. Basta comparar el

puesto preferente y la extensión que ocupaban en los periódicos de antaño las reseñas de las sesiones de Cortes y el lugar y extensión que ocupan en los actuales, para advertir el cambio. La prensa es hoy un elemento político que trabaja por su cuenta y tiene su razón de ser en sí mismo. Goza de vida propia, ha dejado de ser complemento ó secuela de otra cosa. Tan rápidos han sido su emancipación y encumbramiento, que, particularmente en los países donde la representación parlamentaria es en gran parte figurada y ficticia, por defectos de educación política y de interés general en los negocios públicos ó por otras causas unidas á las anteriores, la prensa ejerce una influencia superior, en ocasiones, á la del Parlamento. Influencia real y efectiva que no se apoya en artículos de la Constitución ni está sujeta á reglas legales y que, por eso mismo, es ejercida con irresponsabilidad casi absoluta, sin otros límites apenas que los de la propia prudencia, pues las sanciones penales no asustan, por lo general, á los periódicos, ni tienen eficacia (por razón de su excesiva severidad teórica), á menos que no estén interesadas en hacerlas cumplir clases ó instituciones poderosas.

***

La prensa es un género muy complejo, ó, si se quiere, un compuesto de varios géneros diferentes. Pero, ante todo, es oratoria. Oratoria escrita, que viene á sustituir á la discusión de las antiguas Asambleas populares, á las arengas del Foro ó de la Agora. Y este carácter es más marcado en países como España, donde representan menos que en otros las reuniones públicas como medio de propaganda, y donde los

meetings ó asambleas tienen siempre algo de falso y de teatral; de representación arreglada de antemano, en que se va á convencer á los que están ya convencidos y saben sobre poco más ó menos lo que allí va á decirse.

La mayor parte de los defectos de la prensa se explica fijándose en este aspecto de los periódicos. Tal como ellos son, ha sido siempre la oratoria popular: efectista, apasionada, más obediente á los variables sentimientos de las muchedumbres que á la razón y á la justicia, más atenta á las circunstancias del momento que á los intereses permanentes de la comunidad; vehemente, superficial, inconstante; hábil y terrible en la crítica y la censura, torpe y de cortas miras en las soluciones positivas; arma, en fin, poderosa para destruir y de gran utilidad cuando se aplica á la destrucción de lo malo, pero instrumento débil é ineficaz para edificar cosas sólidas y permanentes.

Han variado tan poco en lo esencial los caracteres de las luchas políticas, á pesar de la mudanza de ideas, de costumbres y de organización de los Estados, que leyendo con atención los periódicos actuales pueden descubrirse en ellos muchos rasgos de los bandos y facciones de las democracias antiguas. Los artículos de los periódicos populares se parecen mucho á los discursos de los demagogos y de los agitadores de la plebe. Adulan las pasiones colectivas (como el deplorable fondo de jactancia que hay en nuestro carácter nacional), piden con frecuencia medidas arbitrarias sin curarse de la observancia de las leyes; proponen remedios estupendos para arreglar las mayores dificultades; deciden á la ligera de la paz y la guerra; crean reputaciones de un día, extreman-

do al principio la lisonja, como extreman luego el olvido, y no están exentos de la inclinación demagógica á la tiranía, á una dictadura irregular é ilegítima que gobierne á gusto de las masas, aunque después venga el diluvio.

Los de enfrente, los periódicos gubernamentales, se parecen á su vez á los oradores de los aristócratas, á los abogados de los ricos. Las vacilaciones y equilibrios son su característica. Tienen inclinación decidida al *justo medio,* á dejar en todo alguna puerta franqueable para la rectificación ó la retirada. Les domina la superstición del *precedente,* de lo *establecido,* de lo *normal.* Inferiores en pasión y en atrevimiento á sus contrarios, suelen ganarles en habilidad y en ironía.

El *más eres tú,* la argumentación *ad hominem* figuran entre sus recursos favoritos. Aventajan por lo común á sus adversarios en la solidez de la doctrina; pero éstos les superan á su vez en el calor, el atrevimiento y la fuerza.

***

Además de esta parte oratoria, contienen los periódicos otra que puede denominarse histórica. Esta parte es la información, el relato de hechos que solicitan la atención de las gentes ó de algún modo les interesan. Es historia recogida al tiempo de hacerse ó antes de llegar *al acto.* Historia menuda, cominera, tomada sin escrúpulo de todas las fuentes y que forma un inmenso repertorio, un enorme almacén de datos contemporáneos, que será probablemente la desesperación de los historiadores del porvenir, obligados á buscar entre este enorme fárrago de referencias con-

tradictorias la verdadera realidad y el sentido verdadero de los acontecimientos. Esta parte es acaso la que mejor aprecia el público en los periódicos y la que más contribuye á la gran difusión de éstos.

Bajo uno y otro aspecto, como oratoria escrita y como crónica cotidiana, la prensa es un género compuesto. Busca, antes que la belleza literaria, la utilidad, fines políticos ó fines de información que prevalecen sobre el fin estético. Con ésto queda dicho que es, desde el punto de vista literario, un género subalterno; mas no se sigue de ahí que ejerza poca influencia en la literatura, ni que carezca de valor literario.

En países como España, en que apenas se lee otra cosa que periódicos, esta influencia es grandísima. Los géneros literarios superiores influyen menos en los periódicos que éstos en aquéllos. Lo contrario sucede en Francia, por ejemplo. Allí es la literatura propiamente dicha la que influye en los periódicos, y ha llegado á hacerlos verdaderamente literarios, esmerados en el estilo, hasta en la parte política y de información general.

Influye el periodismo en la literatura, en primer lugar influyendo sobre el lenguaje. Que esta influencia es grande se demuestra con sólo considerar que los periódicos son la lectura más frecuente de los que leen algo y la única lectura de muchos. Los periódicos, reflejando el tipo corriente de la lengua hablada, han ayudado á que se admita en las obras literarias cierta llaneza de expresión que antes era rara. Prestan la autoridad de lo impreso — poderosa para muchas gentes — á no pocas locuciones familiares y son fácil vehículo de vocablos nuevos, no siempre de formación

acertada ni de buen origen. Tal vez la prensa, dando entrada en el lenguaje literario á las formas de uso vulgar, á las locuciones familiares, ha contribuído no poco á modificar el estilo castellano, quitándole majestad y elegancia, dándole acaso mayor naturalidad y viveza, y aproximando de tal suerte la lengua literaria escrita á la lengua familiar hablada, que es lo común escribir como se habla y parece arcaica y artificiosa la pompa de la retórica tradicional.

Esta influencia de la prensa sobre el lenguaje suele ser juzgada severamente. Es muy común la idea de que los periódicos están mal escritos y corrompen el idioma. Pero la verdad es que, en conjunto, no resultan inferiores á otros géneros que han alcanzado ó alcanzan grande aceptación. Peor escritas estaban las antiguas novelas por entregas; peor escritas están, por lo general, las obras del flamante género chico, y eso que estos son géneros (en la intención al menos) completamente literarios, mientras que la prensa es un género bello-útil, es decir, que no persigue como fin principal el de ofrecer á sus lectores modelos de literatura, sino que tiende á aplicaciones prácticas.

Hay que observar también las condiciones en que se escriben los periódicos. La necesidad de improvisar se opone al esmero literario y á la corrección de estilo. Es seguro que los más famosos literatos, si se vieran obligados á ejercer la función de periodistas, no escribirían tan bien como pueden hacerlo disponiendo de tiempo para limar sus escritos y de libertad para elegir temas y asuntos, libertad que en los escritores de periódicos está frecuentemente coartada por las exigencias de la actualidad.

Hay, por otra parte, en la prensa, una gran des-

igualdad, así en el estilo como en todo. Depende de que en la compleja labor de los periódicos toman parte elementos de valía muy diferente, desde verdaderos literatos que podrían sobresalir en cualquier otro género de letras, hasta personas que sólo tienen de la gramática la intuición del uso y las vagas reminiscencias de la escuela de primeras letras. Tiene que diferenciarse mucho naturalmente el lenguaje de unos y otros, y no es raro que abunden los segundos: ¿en qué género, en qué profesión no están en mayoría los inferiores?

Influyen también los periódicos en las letras por medio de la crítica. Esta es una de las secciones que han llegado á *especializarse* ó á *diferenciarse* en la prensa. Y aunque no siempre tienen la debida competencia los *especialistas* encargados de esta tarea, ni son siempre imparciales, no puede negarse que sus juicios ejercen alguna influencia en el público, sobre todo en aquella parte, muy considerable, de él, que no lee los libros de que hablan los críticos, y, por consiguiente, tiene que creer á estos últimos bajo su palabra. Justo es reconocer que en esto se ha adelantado mucho en la prensa española, y que se va distinguiendo en ella la verdadera crítica, de las noticias bibliográficas enviadas por los editores, ó redactadas de prisa y corriendo sin leer otra cosa que la portada y el índice de los volúmenes.

A este adelanto de la crítica literaria en los periódicos han contribuído: por una parte la creciente colaboración en la prensa de literatos que no son periodistas profesionales; por otra, el uso general de la firma en este género de trabajos.

El anónimo es, en efecto, uno de los obstáculos mayores para el progreso de la prensa. Muchas de las

procacidades, de los desaciertos y desatinos de ésta se evitarían si el uso de la firma estableciese de un modo claro é indudable la responsabilidad individual en cada escrito. Y á la vez no se daría el caso, tan frecuente hoy, de que periodistas meritísimos se viesen postergados y obscurecidos, fuera del círculo limitado de las *gentes del oficio*, después de haber contribuído al injusto encumbramiento de muchas medianías y nulidades.

El uso de la firma ha contribuído á que sea la prensa francesa la primera del mundo en amenidad, ingenio y perfección literaria. A una medida política de desconfianza, encaminada á restringir la libertad del periodismo francés (como fué la que desterró el anónimo), debe aquél, según han reconocido muchos de sus más autorizados representantes, el grado de progreso á que ha llegado, sin perder por eso su libertad.

Ninguna reforma conviene tanto como ésta á la prensa española. No sólo desde el punto de vista del decoro profesional y desde el punto de vista literario, sino también en lo tocante á la depuración y rectificación de la influencia social de los periódicos, sería el uso de la firma origen de indudables adelantos y remedio de muchos males. Ganarían con ello seguramente el fondo y la forma de los escritos periodísticos; ganarían también sus autores.

Tal vez contribuiría esto á remediar cierta estrechez de horizontes, cierta timidez ó apocamiento intelectual que en las cuestiones de principios se observa con frecuencia en los periódicos, y que sorprende en ellos, osados y aun temerarios en otras cosas. Reina, por lo general, en la prensa cierto espíritu de rutina, de exagerado respeto á la opinión del vulgo,

al *sentido común* de grueso calibre y cortos alcances; una tendencia *oportunista*, que sirve de disculpa á las mayores inconsecuencias y hace que los que se llaman liberales discurran á veces como reaccionarios y los reaccionarios como radicales avanzados. Es frecuente oir, en descargo de estas anomalías, todos los lugares comunes pertinentes al caso: la apología del *espíritu práctico* y del *sentido de la realidad*, la condenación de las *abstracciones* y de las *utopías*; frases huecas, emitidas sin convicción, para tapar la falta de ella y la carencia de ideas fijas y de verdaderos principios.

El periodismo es una gran escuela literaria y una gran escuela política. Ambas cosas por el mismo concepto: porque obliga al contacto continuo con la realidad, y pone al periodista en la situación de un espectador, que, colocado en buen puesto, ve desarrollarse ante sí muchos y variados acontecimientos. «La historia — ha dicho Freman — es la política pasada y la política la historia presente.» En este sentido el periodista ve *hacerse* la historia y contribuye á hacerla... Pero la realidad y la historia son algo más que el fenómeno fugitivo, algo más que el día en que vivimos, que la apariencia pasajera, que la opinión transitoria del momento.

Es ministerio de la prensa recoger y pesar todos estos fugaces accidentes; pero debe tomarlos como datos, no como reglas de conducta ni como inspiraciones de criterio. Si tal autoridad les da, acorta su vista y empequeñece su horizonte. Se reduce á mirar el mundo por un agujero.

Junio de 1897.

PARADOJA SOBRE LA CRÍTICA

No he leído yo la mayor parte de los libros y composiciones sueltas de escritores americanos de que habla *Fray Candil* en su obra *Grafomanos de América* (tomo I), y de seguro les sucederá otro tanto á la mayoría de los lectores españoles de dicha obra. Claro es que, después de leer á Bobadilla, no siente uno ignorar los escritos de los grafomanos á quienes él fustiga, pero voy á otra cosa. Aun sin conocer los libros á que se refieren sus trabajos de crítica, resulta la obra de *Fray Candil* de agradable lectura, entretiene, deleita y hasta en ocasiones instruye. En este caso práctico veo confirmada la sospecha que hace tiempo abrigo de que en la crítica lo de menos es la *crisis*, diciéndolo en el lenguaje de Gracián, y lo demás la amenidad, la erudición y el saber con que el crítico aderece sus juicios.

Claro es que esto equivale á confesar que la crítica, como función judicial encargada de definir lo justo y lo injusto, lo bueno y lo malo en literatura, vale intrínsecamente poco. Si así no fuese, la crítica no podría interesar más que á aquellos que conociesen su objeto: el cuerpo del delito ó el motivo de las alabanzas. Pero en la mayoría de los casos, cuando

no se trata de libros de mucha actualidad y muy divulgados, ocurre que los que leen al crítico no han leído al escritor criticado y tienen que creer al primero bajo su palabra, hasta cierto punto. Claro es que el crítico ofrece siempre, al exponer su juicio, alguna muestra de lo que critica, y bien cita frases ó párrafos del escrito criticado, ó bien procura dar en resumen idea de él; pero estas referencias y citas suministran siempre un conocimiento incompleto, fragmentario y parcial, aun suponiendo que presida en ellas la buena fe más cabal. Para apreciar desde el punto de vista crítico un libro de crítica literaria, es menester conocer de antemano su objeto, el libro ó escrito criticado.

Esto representa ya cierta inferioridad de la crítica, la inferioridad de lo relativo. Un novelista nos presenta costumbres que tal vez no conocemos, un poeta nos describe lugares que tal vez no hemos visto; en estos casos no es indispensable el cotejo con el original, y basta con que tengan aire de verdad tales pinturas literarias para que por buenas las admitamos. En cambio, para formarnos idea exacta de un libro, necesitamos leerlo; por eso los manuales de historia de la literatura sirven de poco cuando no se conocen los textos originales. Y es que un libro (aunque desde el punto de vista psicológico sea un producto natural de su autor) participa (para el espectador) de lo imprevisto, de la *potencia* de individualidad, de originalidad y hasta de extravagancia de las cosas artificiales. Por eso al crítico le es mucho más difícil que al novelista ó al poeta interesar á la masa general del público, y por eso también merecen aplauso los que, como *Fray Candil,* lo consiguen.

***

En *Grafomanos de América* no se dibuja por vez primera la personalidad crítica de Bobadilla, no asistimos á la aparición de un carácter y de una *manera*. *Fray Candil* lleva ya publicados muchos libros de crítica y sátira. Todos ó casi todos los he leído; pero éste, no sé si porque realmente lo sea, ó por estar más fresca é inmediata su lectura, me parece el que mejor refleja esa personalidad, y en él la veo depurada y afinada en el estilo, más equilibrada, más segura de sí misma en su marcha.

Repito que en esto puede haber algo de ilusión subjetiva por lo reciente de esta lectura y lo remoto de las otras. Los rasgos característicos de esa personalidad, espontáneo el uno, producto el otro del estudio y de la dirección de la cultura, son la tendencia satírica y la aspiración á dar una base científica á la crítica é imponerla por ende á la literatura, obligándola á estar muy al tanto de la psicofísica y de las demás ciencias del hombre y de la Naturaleza.

Satírico es ante todo *Fray Candil*. Tiene la gracia, la movilidad de espíritu, la agilidad intelectual, la aguda percepción necesaria para ello. Esta nota de su carácter literario no se encierra en sus libros de crítica, sino que sale también á la superficie en otros de diferente género. En *Novelas en germen,* otro libro reciente del autor de *Grafomanos de América* (reciente no quiere decir que sea de ayer), hay una novelita titulada *Las larvas,* para mi gusto la mejor del volumen, y que es una obra maestra de observación y de sátira. En *Las larvas* se ve un novelista de cuerpo entero. También en *Vórtice,* colección de poesías de Bobadilla, aunque la nota dominante sea otra, aparece de vez en cuando la personalidad del satírico.

El otro carácter que veo yo en estas críticas, lo que en una teoría básica de la literatura (tomando la denominación de Salillas) podría llamarse la base científica, revela por lo menos, además de estudio y lectura considerables, un criterio fijo, una orientación definida del pensamiento. *Fray Candil* es un *freire* naturalista en el sentido filosófico de la palabra, no en la vulgar acepción literaria; es un agnóstico, un positivista al parecer. De este criterio filosófico puede pensarse lo que se quiera. Lo que nadie que haya leído los libros de Bobadilla podrá negar es que, además de mucha cultura, revelan pensamiento propio. En *Grafomanos de América* hay digresiones interesantísimas, en que el autor expone puntos de vista generales, que trascienden de los límites de una obra literaria particular. Lo que dice acerca de la antigüedad clásica y del clasicismo literario á propósito de los *Cantos* del poeta Chocano, me parece muy exacto, tan bien visto como bien dicho. Esas páginas son de las mejores del libro, y la materia no es llana ni sencilla, como puede creer el vulgo semi-ilustrado ó algún estudiante de Filosofía y Letras que mire la antigüedad al través de un libro de texto. Penetrarse del espíritu de las instituciones, de las costumbres, de las literaturas y de las lenguas de la antigüedad clásica, ofrece innumerables dificultades para el hombre moderno. Tras tantos siglos de estudiar y leer á griegos y romanos, acaso los conocemos sólo superficialmente, y á medida que vaya decayendo el estudio de sus lenguas, iremos alejándonos más y más de ellas, por mucho que se multipliquen las investigaciones de otros géneros.

El libro de Fray Candil lleva el subtítulo de *Pa-*

tología literaria, que es todo un programa y define el pensamiento del escritor. La crítica puede concebirse, en efecto, como una fisiología, una patología y una historia natural de las letras; como un estudió y una clasificación de las obras, ó sea de los *individuos literarios* sanos, ó como un estudio y una clasificación también de los individuos enfermos y anormales. Equilibrar la personalidad del satírico y la del patólogo, no es fácil. A primera vista parecen muy diferentes. Para el satírico, la deformidad ó la anomalía es materia de risa ó de corrección de costumbres (de costumbres literarias en este caso), según predomine en él la tendencia á lo cómico ó la inclinación á lo grave; para el patólogo es un caso contra el cual no se indigna en manera alguna como el satírico, y que hasta puede inspirarle cierta afición profesional si es raro, muy característico, ó tiene en lo malo alguna manera de perfección ó extremo. Desde este punto de vista, un libro malo, á fuerza de serlo, puede adquirir para el patólogo un gran atractivo, casi cierta belleza, como caso típico, de puro malo.

***

¿Son justas las críticas de *Fray Candil?* En aquella parte en que ofrece muestras de los escritos criticados lo parecen; pero no temo yo sentar una doctrina anárquica diciendo que la justicia ó injusticia de la crítica me parece, si no indiferente en absoluto, muy secundaria é inferior, desde el punto de vista artístico, á méritos formales como el ingenio, la discreta exhibición de la cultura y la elegancia de la forma. Entre Anatolio France, injusto á veces en su

Vie littéraire (alguna vez lo ha sido), y Don Hermógenes, justo en algún caso (alguna vez acierta el más ínfimo pedante), me quedo con Anatolio France.

Además, la justicia de la crítica me parece muy difícil de aquilatar, de presente. Hay que fiar al tiempo, á la posteridad, su ratificación, y la mayor parte de las veces la crítica y el libro criticado se quedan en el camino, sepultados bajo el polvo del olvido. Sólo en lo mínimo y vulgar pueden parecer inapelables los fallos de la crítica, es decir, en lo gramatical y en las reglas más elementales de la Retórica y Poética. Si un escritor (de algún modo hay que llamarle) pone *haiga* ó establece concordancias vizcaínas, el Diccionario y la Gramática de la Academia bastan para sentenciarle á ir á la escuela. Si hace un soneto con trece versos, cualquier tratado de Retórica y Poética le condena. Pero en cuanto se sube un poco se penetra en la región de lo opinable y la autoridad de la crítica queda reducida á la personal de quien la ejercita, ó á la del uso, que es como si dijéramos la opinión pública en literatura, cosa de suyo variable y discutible. Aun en lo elemental ¡hay tan poco seguro! La Gramática y el Léxico varían. No es probable que en lo porvenir se diga *haiga*, porque la evolución fonética tiene sus leyes, ó por lo menos ha seguido en lo pasado ciertos caminos que parece verosímil que siga también en lo futuro, dentro de cada lengua ó cada familia de lenguas (las lenguas romances, por ejemplo, en su derivación del latín); pero muchas palabras se dirán de distinto modo que ahora, y algunas se *secarán* y nacerán otras nuevas, mientras la lengua viva. Lo propio sucederá en cierta medida (desde luego en menor medida) con las combi-

naciones sintáxicas y las formas retóricas. También la Sintaxis, que es una morfología, varía y tiene su historia. En suma, que en materia de crítica me siento muy inclinado al Pirronismo.

***

Si yo tuviera tiempo é ingenio para llevarlo á cabo, escribiría tal vez una *Paradoja sobre la crítica*, proclamando la caída ó la bancarrota, como se dice ahora, de la crítica judicial. Por de contado que otra me quedaría dentro, aunque por modestia y por el buen parecer la llamase paradoja. En ella sostendría, por ejemplo, que la crítica que decide de lo bueno y lo malo, de lo justo y lo injusto, es un anacronismo, pues pertenece á la época de las reglas, cuando hoy las reglas han venido tan á menos que puede decirse que la literatura y las artes viven en un régimen de anarquía, si es que las palabras régimen y anarquía pueden ir juntas en una frase sin reñir y tirarse las letras á la cabeza. En la historia de las reglas hay un período de formación en que se inducen de la experiencia, otro en que forman cuerpo de doctrina é imperan; otro en que se relajan y caen, cuando la mayor cultura las reduce, las simplifica y las deja limitadas á la esfera de los procedimientos técnicos, al manejo de las primeras materias del arte y del instrumento artístico; en la literatura al uso de la palabra, es decir, á lo gramatical.

Crítica *judicial* sin reglas es como tribunal sin leyes, juzgando *ad arbitrium*, ó á lo sumo *ex æquo et bono*, dando un parecer. ¿Y qué importa un parecer individual sobre un libro? En puridad, nada. Para el

resultado inmediato no importa más parecer que el del público, que paga y da notoriedad. Al que abrigue la ambiciosa pretensión de escribir para la posteridad, sólo le importa lo que diga ésta, si algo dice, que en la mayoría de los casos no dirá nada, por falta de noticias.

No quiero yo afirmar que en literatura no valgan los pareceres ni se pueda opinar. Valdrán por la autoridad personal, por lo ingeniosos, lo profundos, lo delicados, por cualquier excelencia subjetiva. Lo que pongo en duda es su trascendencia y su utilidad práctica.

Por eso la crítica virulenta, la *que pega,* cuando no es divertida y amena como la de *Fray Candil,* me parece un *exabrupto,* un modo de perder el tiempo, aunque llame generalmente la atención por el placer inconfesado que la mayoría de los hombres experimentan al ver *jorobar* al prójimo. Lejos de ser conveniente indignarse ante un libro malo, hay que considerar que, dado que uno se creyera con autoridad para decidir que efectivamente es malo, sería indiferente decirlo. La menos mala entre las malas acciones que puede perpetrar un hombre, es escribir é imprimir un libro malo. En realidad, ¿á quién sino á su autor perjudica engendro semejante? Cuando corrían por el mundo pocos libros, podía haber cierto peligro relativo en que salieran á luz los malos; pero ahora con tantos, lo general es que no se lean; hasta los buenos los lee una ínfima porción del género humano. Pese al orgullo de que en mayor ó menor medida participamos todos los que nos servimos de las letras de molde ó las servimos á ellas, la acción de la literatura es superficial, *epidérmica.* No ya en España

donde tanta gente no sabe leer ni escribir, sino en los países más civilizados, llega poco de la literatura culta, erudita, digámoslo así, á las capas profundas de la población, á la mayoría de los habitantes.

El punto de vista *patológico* en que se coloca Bobadilla me parece más acertado. Cuando un crítico tropieza con un disparate, es mejor que trate de explicarse por virtud de qué causas intelectuales al autor le pareció belleza aquel desatino, que no que llame jumento al culpable ó le aconseje que se dedique á vender garbanzos y judías, sin advertir que, acaso, acaso esta ocupación sea más honesta é importante para la república, y tal vez mejor para la salvación del alma ó para conseguir una vida dichosa (si no se cree en el alma ni en la salvación), que el escribir sonetos ó novelas buenos ó malos.

¿A qué *hacer* crítica entonces? — se dirá. Hay varias causas para que se haga. La fuerza del hábito, el peso de la tradición, el amor propio de los autores, la afición á juzgar al prójimo y á decir bien ó mal de él... Además hay razones más fundamentales. Los libros son un asunto como cualquier otro. Así como se escribe acerca de los objetos de la intuición, se puede escribir acerca de los libros, que son como si dijéramos un asunto de segunda mano, tomado á su vez del natural, ó de alguna copia de él. En este sentido puede decirse que la crítica opera sobre *conservas*, no sobre los frutos frescos y jugosos de la realidad.

Un libro bueno ó malo, considerado como *asunto,* puede tener, sin embargo, mucho encanto, mucho atractivo, y el crítico puede tomar, entre otras, una de estas direcciones: ó la científica, que tiende á *ex-*

plicar — ¿por qué no se han de explicar los libros cuando el espíritu humano tiende á explicarlo todo? — ó la artística, que tiende á *hacer* literatura á propósito de un libro, ó *con pretexto* de un libro. Entre ambas cabe un prudente eclecticismo ó una bien ponderada combinación. De una y otra hay en el libro de *Fray Candil*, aunque su concepto de la crítica debe de estar más cerca de la primera.

Por esa misma decadencia de las reglas á que antes aludía, se explica que críticos perspicaces y de cultura como Bobadilla busquen en otra parte algo con qué suplir el cuerpo de doctrina literaria que se echa de menos, y examinen, por ejemplo, á los autores sobre la psicología de sus personajes y les llamen á capítulo sobre los errores científicos que cometan. Esto, tratándose de poetas, me parece una crueldad y hasta una demasía. Puede haber errores y hasta disparates bonitos. Si hemos convenido en que la moral no tiene nada que hacer en casa del arte, ¿por qué hemos de dar entrada en ella y permitir que se señoree á la verdad científica, que muchas veces, á pesar de sus humos, es una simple hipótesis? Lancemos con los estetas (pero sin arrimarnos demasiado á ellos) el grito subversivo de ¡Viva la belleza independiente! O si hay restricciones y tutelas, pase en primer término la de la moral, que es la que más importa á la mayoría de los hombres. O no les preguntemos á las cosas bonitas si son verdaderas, ó de preguntarles algo preguntémosles en primer lugar si son buenas y honestas.

La otra crítica, que apenas se llama crítica, la que discretea agradablemente á propósito de un libro y á menudo habla mucho menos de él que de cualquier

otra cosa, se mantiene en el terreno estético y es obra sustantiva mejor ó peor, pero cuyo mérito no está en su relación de exactitud ó inexactitud con lo criticado. Claro es que, en realidad, es un *minimum* de crítica, pero puede tener alto valor literario intrínseco. De esta clase son algunos de los artículos de la antes citada *Vie littéraire,* de Anatolio France, y confieso mi pecado, me gustan más que los eruditos y sólidos estudios de Brunetière, tan sabio, pero á veces tan seco y antipático.

Pero baste ya de digresiones y de crítica. Poco á poco me he ido desviando de *Los grafomanos de América,* de Bobadilla. Cúlpese á lo sugestivo del libro. Obras como ésta, que por asociación de ideas despiertan y evocan multitud de pensamientos, son como jardín deleitoso que con el cebo de su hermosura hace apartarse al viajero de la senda y le convida á algunos momentos de esparcimiento y meditación. ¿Y qué mejor elogio que este efecto?

LOS LIBROS DE OCTUBRE

EL «SPOLIARIUM» DE LOS LIBROS. — LAS OBRAS DE TEXTO

En materia de libros, el lapso de tiempo comprendido desde los últimos días de Septiembre hasta primeros de Octubre, pertenece en gran parte á los *muertos*, al *spoliarium* de volúmenes, que es acaso la única nota interesante de las ferias de Madrid; y en otra parte no menor á los productos de la didáctica oficial: á las obras de texto, que no pertenecen ya á la categoría de los difuntos, pues por vivas se dan y dan ellas de vivir á muchos, aunque suele ser la vida de estos libros tan fugaz como la de las rosas, si bien mucho menos poética y agradable.

Los *muertos* son simpáticos. — Me refiero á los muertos del ramo de librería que todos los años se exhiben en la feria, esperando que algún curioso les diga «levántate y anda...» mediante la entrega de dos ó tres pesetas al cancerbero que guarda el Tártaro donde yacen.

Más de una vez los periódicos que han clamado por la desaparición de las ferias, que no son tales ferias, sino una especie de *Américas* ó Rastro transitorio,

en que se expenden artículos de tan diferentes géneros y categorías como los libros y las avellanas y azofaifas, más de una vez, repito, han elegido por blanco de sus críticas, inspiradas en motivos de *ornato público,* los puestos de libros. Siempre me ha parecido esto terriblemente *beocio,* más propio para discurrido por aburguesados tenderos, *filisteos* recalcitrantes en todo lo relativo al pensamiento, que por periodistas, al fin gente de letras. Viejos y destartalados, los puestos de libros de la feria son más interesantes y sugestivos para el bibliófilo y el literato, que cualquier elegante comercio de bisutería ó de telas del centro de Madrid.

Los libros viejos de las ferias tienen algo que no tienen los volúmenes recién salidos de las prensas, que vemos en las librerías *de nuevo*. Estos últimos no tienen aún individualidad; no hay distinción entre los múltiples ejemplares de una obra. En los libros de lance, por el contrario, cada ejemplar parece que tiene un sello personal impreso por los que fueron sus poseedores y que ya se revela en signos ostensibles, en una dedicatoria, en una anotación marginal, en las huellas del uso denunciadoras de una lectura asidua, en un pormenor, ó una cifra de la encuadernación; ó ya, quedando más oculta, se presta, sin embargo, á que la fantasía del rebuscador ó del curioso reconstruya á su modo, ó imagine, la historia ó la novela de aquel libro, que mientras está en almoneda parece un náufrago de la vida.

El placer de *bouquiner,* de rebuscar libros viejos, (no hay en el castellano corriente un verbo sinónimo del francés) es una voluptuosidad que ofrece emociones semejantes á las de la caza. El bibliófilo persigue

la pieza rara, que generalmente no encuentra, pues en estos tiempos no se hallan incunables en los tenderetes de libros viejos. El cazador de libros tiene que contentarse, como Tartarin, con un león ciego y domesticado; pero la emoción de la rebusca, el curioseo de los libros, lo que dicen las mudas páginas de cada uno á los oídos de la fantasía que percibe la música de los más tenues sonidos, y aun la de sonidos que no existen fuera de ella, son cosas que valen ciertamente más que los resultados materiales de la caza.

El contacto del hombre parece que da á las cosas inanimadas algo de humano, un alma ó reflejo de alma donde se imprime alguna parte de las penas, las alegrías y las pasiones de los seres humanos que se sirven de aquellos objetos materiales. La casa en que vivimos, los muebles y utensilios que usamos, las ropas que nos cubren, llegan á ser como una extensión de nuestra personalidad, como cosas ligadas á ella por hilos invisibles. ¿Y qué más íntimo ni más *personal* que los libros, con los cuales se comunica nuestro espíritu más directamente que con otra cosa alguna, y que por su misma elección, por las ideas y sentimientos que nos sugirieron, y por ser ellos obra del espíritu humano, tienen con nosotros tan estrecho parentesco?

El interés y la curiosidad que nos inspiran las vidas de nuestros semejantes, sentimiento sin el cual no podría existir la novela, y sería difícil la existencia de la historia, encuentra en el examen de los libros viejos abundante pasto. Cada tomo de estos es, en cierto sentido, un documento humano indescifrable á veces, como no sea para la imaginación que con su inventiva todo lo descifra, claro y transparente en otras ocasiones.

Entre las cosas curiosas que en estos libros se encuentran, figuran las dedicatorias. En algunos casos, ó sea en algunos volúmenes, aparecen borradas como por un sentimiento de pudor del que, acaso en momentos de angustiosa penuria, enajénó el libro y quiso conservar por aquel medio el incógnito; pero con frecuencia se muestran sin ningún recato, poniéndonos en la pista de la procedencia del volumen y ofreciéndonos un dato, un jalón para su historia. Y como los autógrafos carecen casi (ó sin casi) de valor entre nosotros, no es raro hallar las firmas de nuestros primeros escritores en la primera página de ejemplares de sus obras, que no por esto tienen sobreprecio. Más de una vez he visto en libros de lance dedicatorias de Castelar (en los *Cinco primeros siglos del Cristianismo*), de Pérez Galdós, de Pí y Margall, de Picón, ¡qué sé yo de cuántos escritores de primera fila!

La variedad de procedencia de estos libros, sustraídos muchos furtivamente para venderlos á vil precio, explica esa abundancia de dedicatorias. Recuerdo haber leído en las ferias un libro dedicado al propio Sr. Sagasta. D. Práxedes no habría ido á venderlo, pero allí estaba. Era, si mal no recuerdo, una obra de un publicista japonés, escrita en inglés, sobre cuestiones del Extremo Oriente; uno de esos libros que se remiten casi siempre á los jefes de Gobierno y á los Ministros de Estado de todos los países... y que, generalmente, no se leen.

Con cosas más raras se tropieza rebuscando en los puestos de libros. En un ejemplar de cierta obra de erudición, soporífera por cierto, y caída en completo olvido, vi sin sorpresa, porque algo sabía del asunto,

la reivindicación de la paternidad del libro, hecha por el verdadero autor contra el que la firmaba.

Las anotaciones y comentarios marginales suelen tener la franqueza y la intimidad de un soliloquio; en ocasiones son cómicos y hasta ridículos; con frecuencia extravagantes, mas se encuentran algunos que dan una nota de sensatez y de buen juicio.

También se tropieza á veces con rasgos afectivos, con expresiones conmovedoras del sentimiento, en estas confidencias conservadas en los libros. Ví hace tiempo uno que me conmovió hondamente. Era, si no me es infiel la memoria, una edición inglesa de las *Mil y una noches*, y en una de las guardas había escrito, sobre poco más ó menos, lo siguiente: «Este libro es para mí un recuerdo preciosísimo. Lo guardaba desde su niñez, y lo leyó mil veces, mi tierna y angelical hija C... Espero que sus hermanos le conserven como una memoria de la que tanto les quiso».

¿Qué azares de fortuna, qué peripecias de la vida llevaron á los viles tenderetes de la feria aquel libro, conservado como reliquia familiar, como recuerdo de la adorada muerta, cuya memoria evocaba el amor paternal en aquellas sencillas líneas de la portada? El olvido, la muerte, la pobreza acaso, habían lanzado aquel volumen, que hojeó la muerta cuando niña, y conservó después como recuerdo de la infancia, á las promiscuidades del montón, al capricho del primer postor indiferente que se presentara. Me pareció que comprar aquel libro era realizar una obra de piedad y misericordia, algo así como enterrar á un muerto... ¡y costaba tan poco!

La investigación de las clases de libros que son más favorecidos por la demanda de este singular mer-

cado, el estudio de los géneros y autores preferidos, el de los idiomas que el público comprende y lee, darían indicios interesantes y sinceros acerca del estado general de nuestra cultura y nuestro gusto literario.

En gran parte, los parroquianos de esta rama particular del comercio de libros son curas, estudiantes y tal cual aficionado ó bibliófilo. Libros de religión ó cánones de los de uso corriente, regateados pacienzudamente real por real; libros de texto, no menos regateados, aunque éstos suelen tener precio poco menos que fijo, como artículo de segura salida... (mientras no haya cambio de catedrático); novelas de autores conocidos, franceses ó españoles (lo inglés se cotiza poco y lo alemán carece casi de valor en estas prenderías de libros), son los volúmenes que más se venden, y á los cuales siguen las obras de vulgarización y las ediciones de lujo, que por la buena impresión, por sus grabados y encuadernaciones de lujo, suelen hallar salida en concepto de libros *decorativos*.

Pero los puestos de libros de las ferias están ya en decadencia; el número de librerías de esta clase ha aumentado en Madrid de tal modo, que puede decirse que hay feria permanente. Sin embargo, en las sórdidas instalaciones de la feria auténtica, en los tenderetes y tablados del paseo de Atocha, ó en los puestos colocados en las calles por Navidad, suele salir á relucir, entre los bajos fondos de las librerías de lance, entre todo lo invendible y las eternas obras de surtido (la *Historia de España,* de Lafuente; la Biblia, del P. Scio; la *Historia Universal,* de Cantú, etc., etc.) algún libro olvidado mas no indigno, sin embargo, de memoria; alguna obra interesante ó curiosa, ó algún ejemplar *sugestivo* de aquellos á que antes me refería.

De ahí que los aficionados, prometiendo todos los años no volver á la feria, al regresar cansados y cabizbajos del destierro donde la coloca el pudoroso culto de nuestros ediles al ornato público (que no es tal ornato ni cosa que lo valga), vuelven, sin embargo, al año siguiente para buscar una vez más el libro deseado que casi nunca encuentran, ó sencillamente para *flanear*, para mariposear entre todos, ya movidos por la apasionada curiosidad del bibliófilo, ya por esa otra curiosidad del hombre de imaginación, para el cual son esos libros viejos ventanas por donde cabe atisbar algunos rincones de la gran novela de la vida.

* * *

Los otros libros de Octubre, los que no están muertos, ó de estarlo son muertos que andan... y cobran, son, como al principio dije, los libros de texto. La opinión pública, que opinión pública hay también en estas cosas, los ha juzgado más de una vez desfavorablemente, sin atender en verdad á lo que dicen tales libros, á la mayor ó menor dosis de sabiduría contenida en ellos, sino tan sólo á sus precios y á su extensión. El veredicto de la opinión en este caso, ha sido, pues, un veredicto económico y cuantitativo.

La calidad de los libros de texto no es un fenómeno aislado ni un hecho independiente. Es la resultante de un sistema y un estado de la enseñanza, y también de la cultura general. El libro de texto como medio de instrucción, como instrumento pedagógico, es un hecho correlativo de los muchos otros que en conjunto definen las condiciones de la enseñanza en un pueblo y en una época determinados. Como exposición

de conocimientos y teorías científicas, es, tanto por su contenido como por su forma y método, un signo, una muestra del grado de desarrollo de la cultura científica.

Con nuestros libros de texto pasa lo que con nuestra enseñanza y nuestro profesorado: son muy desiguales; no hay en ellos ese nivel medio general de cultura y de preparación pedagógica que suele observarse en los de otros países, aparte de las inevitables diferencias de talento y de erudición que han de existir entre los autores. Aquí se pasa de un extremo á otro; de la ciencia sólida y verdadera, á las manifestaciones, no raras, ni aun bajo la toga magistral, de la más supina ignorancia. Hay libros de texto que justificarían la pérdida de la cátedra, y los hay que no merecen sino elogios. Y es que siendo bajo el nivel general de nuestra cultura y de nuestra enseñanza, los hombres de verdadera ciencia tienen que formarse á sí propios por su esfuerzo individual, y son casos aislados, en vez de ser productos normales de un sistema pedagógico y de una atmósfera de ilustración. Al propio tiempo, el abuso del favor abre frecuentemente el acceso á las cátedras, y pone oficialmente al nivel de los verdaderos maestros á oscuras medianías y hasta á completas nulidades.

No hay tampoco unanimidad acerca de la utilidad de los textos. Profesores eminentes tenemos que ni han escrito texto, ni lo señalan y, en cambio, hay otros, entre nuestros mejores catedráticos, que han cultivado este género didáctico, ó que sin ser autores de libros de esta clase, señalan ó aconsejan textos.

A mi entender, los libros de texto, en su acepción, que pudiéramos llamar clásica, de manuales didácti-

cos destinados á doctrinar á los escolares en una asignatura ó rama de los estudios, han perdido mucha parte de su importancia y están en camino de acabar de perder la que les queda. El libro de texto fué la verdadera piedra angular de la enseñanza en la época escolástica en que las lecciones eran tales lecciones, en sentido etimológico (lecturas), en que los libros eran escasos y costosos, en que se explicaba en las cátedras alguna obra famosa en vez de una teoría ó un cuerpo de doctrina; en que dominaba el criterio de la autoridad (Aristóteles ó Bartulo y Baldo), y en que las explicaciones eran meras glosas y comentarios. Pero la difusión de los libros, la baratura de las impresiones, el aumento de la producción científica en todos los ramos del saber, la generalización de las bibliotecas, el progreso de la instrucción general y el criterio de la libre investigación de la verdad, han ido relegando los textos á lugar secundario entre los medios de enseñanza, limitándolos á *Memorandums*, á resúmenes de preparación para exámenes, casi casi remediavagos ó alivio de estudiantes desaplicados.

La opinión general, que es la opinión del vulgo ilustrado, ó sea la de la mayoría de los padres de familia que tienen algún hijo siguiendo carrera ó en disposición de seguirla, da, sin embargo, gran importancia á la existencia de los libros de texto y los considera como elemento esencial de la enseñanza, si bien se queja de su precio y de su mucha extensión. No es brillante el estado de nuestra enseñanza oficial ni particular, ni son nuestros libros de texto, por lo común, modelos en su género; pero esa opinión general de las personas que pasan por ilustradas, y que al menos no son completamente iletradas, está todavía

á más bajo nivel, y merecería una enseñanza y unos textos peores. El ideal de la mayoría de los padres de familia en materia de libros de texto sería la uniformidad de doctrina, una especie de dogma científico promulgado por autoridad del Estado; textos á peseta, cartillas didácticas que pudieran aprenderse de memoria en una semana. Con esto, y con exámenes semestrales y reducción de años en las carreras, les parecería bueno cualquier sistema pedagógico, fueran los que fuesen sus verdaderos resultados intelectuales; como que el resultado á que se tira casi siempre es la obtención del título, patente que, al revés de la de invención, tiene la garantía del Gobierno, puesto que éste reconoce por virtud de ella la suficiencia profesional.

Buenos ó malos, los libros de texto son en el mes de Octubre la preocupación de muchas cabezas juveniles. Pocos estudiantes, aun entre los más holgazanes, suelen dejar de hojear con curiosidad los flamantes libros de texto del nuevo curso, aunque no vuelvan á tomarlos en las manos hasta los angustiosos días de Mayo, en que la proximidad del examen estimula las voluntades más negligentes. Muy vario es el destino de estos libros: los unos son conservados como grato recuerdo de la mocedad y de las aulas, y evocan al cabo de años, en el hogar tranquilo, la imagen de los lejanos días de la alegre y bulliciosa juventud. Otros caen por pecados de sus dueños en el Argel de la casa de préstamos; éstos pasan de mano en mano, y llegan á ostentar en la amarillez de sus hojas y lo gastado de su pasta las honradas marcas del estudio asiduo; aquéllos van á parar á las librerías de lance, y un cambio de profesor les convierte en

género invendible ó de difícil salida; mas todos tienen el privilegio de haber fijado algún momento la atención de inteligencias jóvenes, dotadas de la savia y la frescura de los primeros años, accesibles á los entusiasmos, al amor á la verdad y á la ciencia: todos ellos han sembrado algún germen de cultura en esos espíritus que son tierra virgen, no fatigada; todos han puesto en comunicación por largas horas, ó siquiera por breves momentos, el pensamiento, abierto á todas las impresiones de la gente moza con la acumulación de experiencia y de saber de las generaciones pasadas, que da por resultado la ciencia y, en un sentido más amplio, la civilización. ¿Qué mejor destino para un libro?

AZORÍN

Azorín antes de identificarse con Martínez Ruiz y de hacer crónicas parlamentarias, fué un personaje de novela.

Decir que *Antonio Azorín*, de Martínez Ruiz, es un libro interesante, no sería la palabra apropiada. En libros de su género — *Antonio Azorín* es una novela, la historia de ciertos lances que le ocurren á un sujeto imaginario, aunque se aparte dicho libro de la ordenación clásica de la novela — el interés se compone de emoción y curiosidad, y suele despertarse más vivo é intenso ante el espectáculo de hechos y aventuras que ante el análisis de las interioridades psicológicas de los personajes.

El interés en literatura es, en la mayoría de los casos, interés dramático, interés unido á una acción ó dependiente de ella. Y en el libro de Martínez Ruiz apenas hay acción: es una novela en que no pasa nada. Desde este punto de vista no se le puede llamar interesante.

Eso mismo aquilata el valor del libro de Martínez Ruiz, si se considera el partido que el autor ha sacado de la escasa materia dramática de esa obra. Puede

decirse que en ella todo es arte, presentación, procedimiento, habilidad para comunicar á escenas y estados de alma que en sí son pequeños, fragmentarios, ajenos á toda finalidad superior, el poder sugestivo de la emoción, el encanto de las descripciones, que descubren tras las apariencias de las cosas algo de su esencia ó de su razón interior, á lo cual se junta el atractivo de un estilo excelente que en ningún momento se desvía de los dictados del buen gusto.

Pero además de estos méritos de ejecución y de forma, tiene *Antonio Azorín* otro carácter — no diré mérito, — que hace que este libro, si no interesante en el sentido á que antes se alude, y que es el sentido en que ordinariamente se habla de interés tratándose de novelas, sea sumamente curioso y en alto grado sugestivo. Refleja la obra del Sr. Martínez Ruiz dos hechos sociales que con diferente generalidad se observan en nuestra época: la disgregación ó diseminación de la vida por falta de principios de unidad, y la aspiración del pensamiento á sobreponerse á la acción en vez de ser auxiliar, ó á lo sumo compañero, de ella.

Digo que es diferente el grado de generalidad de estos hechos, porque el segundo se limita sin duda á una corta minoría, á los llamados intelectuales, y aun á parte de ellos, mientras que el primero aparece mucho más extendido, aunque también sea más visible, en las clases que más participan de la cultura.

Ese fraccionamiento de la vida es un fenómeno en extremo complejo; pero con todo, fácil es advertir que se debe al naufragio ó á la debilitación de los principios directores de la conducta y de la inteligencia. Vivimos en una época de minuciosidad y de

detallé; asistimos al triunfo del hecho, del fenómeno, y por eso se da el contraste de que mientras en todo aquello que depende de la observación de casos concretos y fenómenos particulares, de la averiguación de sus inmediatas leyes de producción y funcionamiento y de sus aplicaciones, el saber moderno aventaja inmensamente al antiguo, en cambio en lo general, en todas las vastas concepciones con que el hombre ha tratado de explicarse la razón de ser del universo, el origen y causa de las cosas, la existencia de un orden superior al mundo visible, los fines de las sociedades humanas y de los individuos, ese mismo saber, tan rico, profundo y minucioso en los detalles, ha añadido muy poco ó nada á las creaciones religiosas y filosóficas del pasado.

La decadencia de los principios, que antes eran norte de la vida, quita á ésta el espíritu de unidad y la deja entregada á las impresiones fugaces de cada momento y á los impulsos del azar. El hombre ha perdido la brújula, se ha borrado la senda delante de sus ojos, y, falto de guía, va de un lado á otro y no se atreve á perseguir más que objetivos muy cercanos y pasajeros.

A esa desestima de los principios religiosos, metafísicos, morales, se une el desarrollo creciente del espíritu analítico, que quiere escudriñarlo todo al pormenor y revisar las particularidades más menudas de las cosas. Así, con ese paciente é incansable trabajo de microscopio, se ha ido reuniendo el acervo inmenso de observaciones, de hechos registrados, de datos ordenados que forma la herencia del siglo XIX. Esa misma abundancia de pormenores parece sumergir en su inmensidad y ocultar debajo de su variedad las

líneas generales. Construir una metafísica, indagar una filosofía de la historia, y hasta escribir una historia universal, se juzgan empresas cuya época ha pasado. Estamos en la época de los especialistas y de las monografías. Se sabe demasiado para que la multiplicidad de los conocimientos parciales permita abarcar á un hombre la varia y extensa esfera de conocimientos que abarcaban los antiguos filósofos, y al mismo tiempo se sabe demasiado para poder inducir de aquel maremágnum de datos sueltos una ordenación firme y segura de conjunto.

Al perder la fe en los principios, en lo general, el hombre ha caído en una nueva superstición, tal vez tan engañosa como las pasadas: en la superstición del hecho, de la experimentación, olvidando que vivimos en un mundo de apariencias en que no podemos discernir la parte que han puesto nuestros sentidos y la que ha puesto la verdadera y misteriosa realidad de las cosas, si es que esa realidad existe fuera de nuestra representación. Y ese culto de lo particular, de lo positivo y de lo inmediato, que domina en la ciencia y en la práctica de la vida, ha pasado también al arte, y es natural que la literatura lo refleje, y en particular la novela, que es el género predominante en esta época y el más abierto á todas las influencias del ambiente social.

La evolución de la novela ha seguido los mismos pasos que la de la historia. Al principio, la historia no pretende contarlo todo. Quiere referir los hechos memorables; recordar las hazañas de los grandes personajes; habla de dioses, de príncipes, de guerreros y sabios. Mas luego le llega su día al estado llano; se hace también en el campo de la historia la revolución

democrática é igualitaria, y todos aquellos grandilocuentes relatos, todas aquellas figuras majestuosas de tragedia, quedan relegados á segundo término; el coro se adelanta, la plebe invade la escena, y lo que busca con preferencia el historiador son los datos de la historia interna. Poco á poco la curiosidad se aparta de la vida pública, para atisbar en la privada de los hombres del pasado, y se quiere averiguar, y se averigua en parte ó en todo, cómo vivían, qué comían, qué vestidos y calzado usaban, en qué albergue moraban, qué tributos pagaban, en qué entretenimientos esparcían su ánimo el egipcio contemporáneo de los Ramsés, el griego de la época de Pericles, el romano de la República ó el Imperio, el barón y el villano de los estados medioevales de la Europa cristiana. La historia se va apartando así de su papel primero de archivo de los grandes hechos humanos, de depósito de ejemplos memorables y maestra de la vida. Porque si bien hay lección, y á veces lección más provechosa y fecunda que la que pudieran ofrecer los grandes hechos, en el espectáculo de la vida de las muchedumbres pasadas, no persigue ya exclusivamente la historia aquellos sucesos de que se desprende una enseñanza aprovechable; quiere saberlo todo, averiguarlo todo, lo frívolo y lo grave, lo nimio y lo importante; busca el saber por el saber; averigua incansable las vidas ajenas de los que fueron, como el curioso y entrometido las de aquellos que con él conviven. La historia, que fué antes reservado de personajes distinguidos, tiene hoy escrito á la puerta: *entrada libre*. El vulgo entra en ella en tropel, y como es el más numeroso, es quien más la ocupa.

Lo mismo sucede en la novela. También fué en sus

principios relato de lances peregrinos dignos de recordación; de aventuras prodigiosas, de ejemplos por algún concepto notables. Cuando no la vida completa de sus héroes, relataba los sucesos principales de ella, el momento dramático que esas vidas tuvieron; mas luego, á la teoría de la importancia del asunto ha sucedido la teoría subjetiva de la indiferencia de éste, de que el toque está en que el novelista preste poesía á los hechos más comunes y los avalore con la agudeza de su observación. Y así, la vida del más prosaico burgués, y no ya su vida entera, sino cualquiera de las jornadas de ella, resulta materia novelesca.

Antonio Azorín no es un burgués prosaico, es un pensador, un artista; pero lo que le ocurre en el libro de Martínez Ruiz es nimio, común, indiferente. No le ocurre nada de particular, sino que filosofa sobre todo. Asistimos á su pensar más que á su vivir. ¿Vive Antonio Azorín? ¿Le interesa algo? ¿Persigue algún fin?

Mejor que otro alguno pudiera contestar con el axioma cartesiano, para dar razón de su existencia. Parece que Azorín existe para escudriñar en las cosas, para observar curiosamente los fenómenos de *su mundo,* lo que la realidad que le rodea, chica ó grande, le ofrece.

Ese rasgo del personaje nos lleva al segundo de los caracteres que antes señalábamos en la novela: la aspiración del pensamiento á suplantar á la acción, no á dirigirla, sino á reducirla al mínimum y á ocupar su puesto. Fenómeno es éste excepcional, por de contado, y que sólo puede darse, en su forma típica, en un corto número de personas muy inteligentes, en

las cuales llega como á hipertrofiarse la inteligencia y á convertirse en objeto y fin único de la vida. Sin embargo, esa inversión de la relación natural que media entre el pensamiento y la vida, se produce también con caracteres de generalidad, aunque sea en forma menos aguda, en aquellos pueblos indolentes cuyos individuos se entregan con facilidad á una pereza soñadora. Los individuos de las clases inferiores que participan de esta tendencia á la meditación ociosa, aunque no se den cuenta exacta de aquel predominio de la representación sobre la voluntad, de la vida interior sobre la exterior, de él participan también en algún grado, si bien en ellos el excedente de actividad mental sin útil empleo suele traducirse en divagaciones imaginativas, y no en agudo análisis intelectual de las cosas. No discurrirán como Azorín; se limitarán á un difuso soñar.

Guarda relación, en sus orígenes al menos, este fenómeno con el otro antes citado del fraccionamiento de la vida. La ruina de los principios ha despojado de finalidad á la vida ó la ha dejado sólo aquellas finalidades inmediatas que no trascienden de su diario horizonte, y al mismo tiempo el espíritu analítico ha contribuído á la hipertrofia del pensamiento. El papel de espectador de la vida seduce á muchos, como si él bastara para colocarles fuera del alcance de las miserias que afligen á los hombres. Pero el espectáculo es demasiado triste, fomenta demasiado el tedio. Así se llega á ese exceso del pensar solitario, por placer, por entretenimiento, sin fin alguno de utilidad, que pára en un vicio mental, en una especie de borrachera, en un opio sin opio, en una delectación oculta, que se torna amarga y casi vergonzosa, y en que se

disipa la verdadera fuerza creadora del pensador y del artista.

Azorín no ha llegado aún á este extremo, pero está ya atacado del abuso del pensamiento, de la que en este caso podría llamarse *funesta manía* de pensar, usando la frase célebre achacada á los doctores de la Universidad de Cervera. El lector á quien se le alcancen los síntomas de tal enfermedad, no puede menos de observarlos con alguna alarma en el simpático protagonista del libro de Martínez Ruiz.

Vivo contraste con la figura de Azorín forman otros personajes de la obra, en particular Verdú. Verdú ha sido un excelente poeta, un gran orador, un buen abogado. Estuvo á las puertas de la celebridad y del encumbramiento; pero en esa hora precisa que decide del destino de los hombres, enfermedades y desgracias de familia le cerraron el paso. Y cuando se ve próximo á la muerte, exclama lleno de desesperación: «Mi vida ha fracasado; podía haber sido algo y no he sido nada». ¡Ser algo! Se ve que Verdú es de la antigua escuela, que ha luchado, que ha aspirado. Sarrio es otro personaje notable del libro. Este es un epicúreo, un epicúreo sin pretensiones, un satisfecho de la vida, cuyo optimismo sólo vacila el día que descubre que el *Diccionario general de Cocina,* su Biblia, es tan falaz, tan engañador como cualquier libro de filosofía, puesto que no dice la verdad respecto al tiempo que tarda en cocerse un conejo de monte.

Otros varios personajes, innominados algunos, que no hacen más que asomarse ó cruzar por las páginas del libro, podrían citarse como ejemplos, ya de la variedad que ha dado Martínez Ruiz á su obra, ya

de la perfección que ha sabido comunicar á cada detalle. En cada escena suelta la ejecución es excelente, magistral á veces; pero el conjunto carece de unidad, y sus partes diversas sólo están enlazadas por la presencia de Azorín.

No creo yo que lleguen á prevalecer, ni siquiera á ser frecuentes en la novela, libros como el de Martínez Ruiz. Como las obras análogas de Anatolio France, v. gr., los varios sucesivos volúmenes de la *Histoire contemporaine, Les opinions de M. Jerôme Cognard* y otros libros semejantes del ilustre escritor francés, serán siempre algo anormal dentro de la novela. Serán un medio de dramatizar la actualidad y de agrupar en un libro crónicas de periódico; pero no prevalecerán sin duda sobre las novelas de acción, sobre las novelas con argumento, con peripecias, con intriga grande ó pequeña, con algún conflicto y algún desenlace. Aquellos otros libros como el de Martínez Ruiz, como los de France (no hablo de los que son verdaderas novelas, por ejemplo, *Thais* y *Le Lys rouge)*, no parecen destinados á la popularidad, sino á deleitar á un público de refinados, de inteligentes, de *amateurs,* lo cual desde cierto punto de vista puede redundar en su elogio, aunque el arte grande y fecundo debe aspirar á ser gustado de todos, simples y discretos, sabios é ignorantes.

No sólo sobresale Martínez Ruiz en la presentación de los personajes que en su libro se mueven y en el análisis psicológico de ellos. La descripción de la Naturaleza exterior, del paisaje, es de una intensidad extraordinaria: sobria en palabras y en imágenes, pero tan certeras y expresivas unas y otras, que producen una impresión casi sensible. No es,

pues, obra de un místico que desdeñe las apariencias fugaces de las cosas, sino de un curioso que ve el mundo como un espectáculo, y que tiene ojos para lo sensible y penetración psicológica para lo espiritual.

Al terminar este libro encantador, que tan varias impresiones sugiere, hay que aplaudir en justicia al literato; pero no se puede menos de hacer reservas sobre el juicio que el novelista merezca. Posee Martínez Ruiz las facultades descriptivas, sabe crear personajes, representar intensamente escenas, evocar con vívida pintura los lugares. Pero la composición de estos elementos, la inventiva de la fábula, el arte combinatorio, no queda demostrado en *Antonio Azorín,* quizás por la índole misma de este libro.

NÚÑEZ DE ARCE

Han de tomarse estas líneas como homenaje á un gran poeta y memoria de él, no como ensayo de crítica de una personalidad literaria tan conocida y justamente famosa como la de Núñez de Arce. No se trata de descubrir al autor de los *Gritos del combate*. Su obra poética está juzgada ya; y ese juicio, en que han marchado de acuerdo en muchos puntos la común opinión del público y los dictámenes de los doctos, es ó parece, en sus líneas generales, definitivo. Quizá en lo futuro algún diligente investigador de la historia literaria escriba [1] un Núñez de Arce íntimo, uno de esos estudios biográficos tan frecuentes ahora en Francia, en los cuales se marca el predominio del método histórico de la literatura; pero el juicio general sobre la obra poética del autor del *Idilio* probablemente ha de variar poco.

Creo yo que la relación entre el hombre, la época y la labor literaria es muy visible y lógica en el caso de Núñez de Arce. Para ser poeta famoso, admirado de sus contemporáneos, se necesita ser hombre de su tiempo, y hombre de su tiempo fué Núñez de Arce. El

[1] Algo de eso ha hecho el Sr. Castillo y Soriano.

pensador puede remitirse á la posteridad y fiar en ella, contando con la lenta germinación de las ideas; para el poeta es mala apelación ésa. Tiene escasas probabilidades de que su fama resucite póstuma, si no brilló esplendorosa de presente. Diríase que necesita la obra del poeta de la comunión con el ambiente social, y aun de la colaboración de ese mismo ambiente.

Al morir era Núñez de Arce una figura solitaria del Parnaso español. No tenía iguales. Él y Campoamor descollaron entre los poetas de la segunda mitad del siglo XIX como dos árboles de elevadas copas sobre los arbustos y hierbas de la llanura. En el ramaje de uno y otro árbol cantaron maravillosas aves canciones de ilusión, canciones de amor, canciones de desaliento ó de entusiasmo. Pero la música de unas y otras canciones era muy diferente. Núñez de Arce era más castizo, más grandioso en la forma, más español, más castellano. Campoamor, más universal, más flexible, más rico en matices, de pensamiento más hondo. Junto á los versos severamente esculpidos de Núñez de Arce, tienen los de Campoamor cierta ligereza sutil de algo que se mueve, que se agita, que vive, que no está encerrado en una concreción definitiva.

Por eso quizás Núñez de Arce *pasó* antes que Campoamor. Entendámonos: *pasó* en lo que tenía de transitorio su obra, en lo que respondía al gusto de una época, á la tradición de un período literario. Núñez de Arce cierra, en efecto, una época de la poesía española; en él palpitan y con él se extinguen acaso los últimos ecos de la inspiración de Quintana. En cambio, Campoamor es un poeta de transición, un precursor de la poesía novísima, y á él se parecen

más, sin duda, ó si no se parecen tienen con él más puntos de contacto, los nuevos poetas. Núñez de Arce es un clásico, el último de los clásicos de nuestra lírica por ahora, y junto á ese elemento pasajero de que antes se habla, hay en su obra elementos de belleza permanente, que perdurarán en la historia literaria del siglo XIX, en esa historia literaria en que ya iba entrando gloriosamente el autor de los *Gritos del combate*. La actualidad del escritor se mantiene con la labor continua. Cuando ésta cesa, aquél va pasando á la historia ó al olvido, según merezcan sus obras. Núñez de Arce escribía ya poco en verso; iba pasando á la historia. Sus últimas obras, *Poemas breves* y *Sursum corda,* eran, á pesar de algunos luminosos destellos de un ocaso grande y hermoso, obras de decadencia. Los brillantes días del *Idilio*, de la *Última lamentación de Lord Byron,* de *Raimundo Lulio,* estaban lejos. El primer canto de *Luzbel* fué acaso lo último que escribió en pleno vigor todavía el ilustre poeta.

Quisiera yo reflejar en breves palabras la armonía que encuentro entre el hombre, la época y la obra literaria de Núñez de Arce. El hombre, físicamente, no delataba al poeta. Si no hubiera sido tan conocido como era en Madrid D. Gaspar, los que le veían por las tardes en la librería de Fe no se hubieran figurado que aquel señor pequeñito, encorvado, de barba descuidada, entrecana, y ojos vivos y tiernos, llevaba dentro al cantor arrogante de la independencia griega, al tierno poeta del *Idilio,* al evocador de fray Martín Lutero, al satírico lleno de fuego, que fustigó con severos acentos á la licencia y la anarquía. No; más bien parecía un bibliófilo que iba allí á echar un vistazo á los últimos libros.

Núñez de Arce había nacido el año 34. Su vida pública empieza pronto, en la época de la guerra de Africa, adonde fué de corresponsal de un periódico madrileño, papel encomendado entonces á literatos. El *reporter* no había aparecido aún; la información periodística estaba en mantillas; no se batía como ahora el record de la rapidez. La actualidad duraba más y representaba menos. La labor literaria podía ejercitarse reposadamente en los temas periodísticos; el tiempo no era, como hoy, seguido hora tras hora por la carrera de la información, que á veces se le adelanta. Entonces le seguía sin apresurarse, á larga distancia, y le miraba correr sin darse prisa.

Núñez de Arce fué político, la mejor carrera en España... para los que no tengan la adversa suerte del *Z. Marcas*, de Balzac. Figuró en la Unión liberal, y yo creo que las ideas de su musa siguieron siendo siempre de la Unión liberal. Abogó en un folleto, comentado en su tiempo, olvidado hoy, por el abandono de Santo Domingo. ¡Hemos abandonado y nos han hecho abandonar después tantas cosas! Fué con los unionistas más avanzados á la Revolución; desde entonces le vemos figurar entre los sagastinos, y le hallamos erigido en una especie de corrector de estilo de su partido. Salen de su pluma los documentos más importantes: el manifiesto en que se declaran monárquicos los ministros del Gobierno provisional de 1868, la fórmula en que los constitucionales reconocieron la legitimidad de Don Alfonso XII, el mensaje del primer Senado de la Regencia.

Llegó á ministro, y fué un ministro como tantos otros, ni mejor ni peor, mantenido en decorosa medianía. Ultimamente era gobernador del Banco Hipoteca-

rio, cargo de lujo, pero que tuvo, al menos en este caso, la utilidad de servir de Pritaneo á un glorioso poeta.

Como político fué, en suma, una personalidad secundaria, que hubiera quedado prontamente obscurecida, que estaría ya olvidada. Si D. Gaspar Núñez de Arce no hubiera sido más que ministro de Ultramar, dentro de un lustro serían muy pocos los que supiesen que había existido un sujeto así llamado. Con todo, algo hay en la personalidad política de Núñez de Arce, que es como la glosa y el comentario de su personalidad poética. Como político, fué un liberal de orden, hombre del justo medio, del equilibrio y la buena armonía entre la tradición y el progreso, enemigo de excesos en un sentido ó en otro, y eso fué también como poeta civil ó político, y ese mismo equilibrio persigue cuando su musa se pára á contemplar los problemas religiosos y temporales que agitan á las sociedades humanas. Por eso he dicho antes que la musa de D. Gaspar era también de la Unión liberal, lo cual no la impidió brillar entre las mejores.

Pasemos del hombre á la época. Época agitada, tormentosa, de guerras civiles, de revoluciones, de barricadas; época, en fin, de reconstitución laboriosa y sangrienta de una sociedad á la cual costaba mucho trabajo soltar la vieja piel de su pasado y criar la nueva de las instituciones modernas.

La influencia que ejerció sobre Núñez de Arce su época, la declara él mismo en los prólogos de sus composiciones poéticas: en el de los *Gritos del combate,* en el de *La visión de Fray Martín.* El momento que parece haber producido mayor impresión en el espíritu de Núñez de Arce, es el breve paréntesis de la República de 1873. Estaba entonces el poeta en

literaria. El número de ediciones acusa la inmensa popularidad del poeta. Tengo á la vista un ejemplar de los *Poemas cortos,* de 1895. Se habían publicado entonces 32 ediciones de la *Lamentación*, 35 de *El vértigo*, 28 del *Idilio,* pasaban de las 20 *La selva obscura* y *La pesca*, estaba en la 19 *Maruja*. Aunque después de esta fecha Núñez de Arce iba entrando ya en la historia literaria, como antes he dicho, de seguro se habrán hecho bastantes ediciones más. El autor de los *Gritos del combate* ha realizado el milagro de un poeta que puede vivir en España de sus versos.

Eran soberanos estos versos. Núñez de Arce fué, ante todo, poeta de la forma y uno de los mejores versificadores, no sólo de su siglo, sino de la poesía castellana, sin distinción de tiempos. Pocos dominaron como él el elemento musical de la poesía y acertaron á dar tan sonora majestad á los metros, especialmente al endecasílabo.

Poco innovador en esto, como en todo, usó con preferencia de las combinaciones clásicas; las estrofas, especies de sextinas, del *Idilio,* son la mayor de sus novedades métricas. La décima y la octava, las combinaciones que hoy nos parecen más monótonas, más difíciles de mantener ágiles y flexibles en composiciones largas, se le rindieron en *El vértigo* y la *Última lamentación*. Fueron música viva, en que no se advirtió el martilleo de un compás invariable. Manejando el verso libre en *La visión de fray Martín*, le infundió una vida que pocas veces se le ha logrado dar en castellano. Los admirables tercetos de *Raimundo Lulio* son de los más armoniosos y vibrantes que se han escrito en nuestro idioma. Esta perfección de los metros hizo posible que las composiciones de

Núñez de Arce fueran objeto de lecturas públicas en los teatros. Un gran actor, Calvo, leyó en el Español *El vértigo* y la *Última lamentación de lord Byron*, y, aunque la costumbre no llegó á arraigar, tuvieron por entonces (1880) gran aceptación estas lecturas.

Mas no era sólo poeta de la forma Núñez de Arce por ser uno de los mejores versificadores castellanos. Lo fué también por la hermosa y proporcionada expresión de sentimientos é ideas, por la pureza del lenguaje, por el acertado uso de los adjetivos, que eran como una viva pincelada de color aplicada al concepto. No pecó de exceso de originalidad el ilustre poeta; pero en el decir, en el decir noble, majestuoso, severo, en la elocuencia poética, no fué superado. Supo también hacer vibrar la cuerda de la ternura, de los sentimientos apacibles del hogar, del amor honesto en que se cristalizan las ilusiones primeras de la juventud. Eso es lo que canta el *Idilio*, en que parece resucitar la poesía de Fray Luis, aplicada á un tema profano, aunque puro, y en que acertadamente se combinan el sentimiento de la naturaleza, la poesía doméstica, el espíritu religioso y el encanto del primer amor, alborada mágica de la vida. En cambio, faltaba en su lira la cuerda de la ironía: la risa de Núñez de Arce es grave, austera; no entiende de burlas, ni se descalza el coturno.

Como poeta de ideas, no rayó Núñez de Arce á tanta altura. Su espíritu, juzgado al través de sus poemas, aparece poco complicado, no muy profundo, dotado de cierta aridez y sequedad castellanas, amante de fórmulas claras y concretas, angustiado ante los enigmas antes que enamorado de ellos, muy influído por el ambiente mental de su tiempo. Tal vez

ayudó eso á que fuera muy bien entendido y muy admirado Núñez de Arce: expresaba sentimientos muy generales, ideas muy comunes; recogió las opiniones del Señor Todo el Mundo, que dicen que tiene más talento que el viejo socarrón de Ferney, aunque yo no lo creo. Las recogió vulgares, desnudas de poesía, y se las devolvió magníficamente adornadas de ella, piedras falsas engastadas en estrofas de maravilloso cincelado.

Lo bueno y lo malo de las ideas de su época se refleja en las poesías del autor del *Idilio*. Se le ha llamado el poeta de la duda, pero hay que reconocer que estuvo muy lejos de ser un poeta filosófico. Es verdad que la duda parecía ser una de las grandes inquietudes de Núñez de Arce, si juzgamos por la repetición con que la canta. La evoca en *La visión de fray Martín*, en la *Lamentación*, en los *Gritos del combate;* pero si se examina despacio la calidad de esta duda, se advierte que en gran parte era un tema literario del que se había enamorado el poeta; el conflicto dramático del que quiere creer y no puede. Querer creer es ya un acto de fe, y esa duda, bien analizada, tiene bastante de escrúpulo de conciencia, es una duda que dista mucho de haber destruído la creencia. Es un eco romántico de cierta época en que padecer los tormentos de la duda, por lo general muy tolerables, era una neurosis distinguida, que daba cierto prestigio á los que la padecían.

Esa duda es además muy limitada. No llega á las puertas del enigma metafísico. No pone pleito á la realidad del mundo exterior, ni á la existencia de Dios, ni á la vida de ultratumba, ni acaso al mismo libre albedrío. Respeta los principales fundamentos

del dogma espiritualista. Por eso se ha dicho que Núñez de Arce era un supernaturalista á medias. Es una duda histórica, casi exegética, que afecta en realidad exclusivamente á la verdad de una revelación, de una religión positiva. Es la duda de un creyente que se encuentra con que los resultados de la investigación científica contradicen al parecer algunos puntos de la religión de su infancia, á la cual está él fuertemente apegado y no sabe á qué carta quedarse. Y claro es que siendo un creyente, en el fondo, el que duda, la duda se le presenta como un mal, como una tentación, como una incomodidad, hasta como un tormento, y no las tiene todas consigo, recelando que muy bien puede ser que los motivos de dudar no sean fundados más que en apariencia y que la razón esté, en definitiva, de parte de la fe, y aun deseando que así suceda.

Así como en lo religioso echa de menos Núñez de Arce la existencia de un canon fijo de creencias firmes, seguras, claras, que excluyan la vacilación, busca también en lo político una fórmula de estabilidad, un sabio término medio que concilie la libertad con el orden; y como no lo encuentra en los sucesos de su tiempo, le vemos condenar enérgicamente en la *Última lamentación* los excesos de la reacción absolutista de 1815 y el despotismo de la Santa Alianza, y anatematizar no menos severamente en los *Gritos del combate* las tropelías de la demagogia.

Lo mismo en lo político que en lo religioso influyó mucho en el poeta del *Idilio* el ambiente contemporáneo, el sentir de una honrada generación que no contó entre las más sobresalientes de sus cualidades intelectuales el sentido histórico. La preocupación de

que el siglo XIX era un siglo excepcional, un momento crítico de la historia, una época de transición en que la humanidad se despedía con pena de lo pasado y se lanzaba hacia un porvenir dudoso, pero que la atraía irresistiblemente, ha estado muy extendida y ha inspirado no sólo poesías, que sería lo de menos, sino hasta innumerables escritos de filosofía de la historia, algunos, en verdad, elocuentes, aunque no muy sólidos. No se reparaba en que esa despedida de lo pasado, ó esa ruptura con él, venía de muy lejos, y que, á medida que la vamos siguiendo la pista, se aleja más de nosotros. El siglo XIX la recibe de los enciclopedistas; pero antes de éstos están la Reforma y el Renacimiento. La misma Edad Media dista mucho de ser un período de unidad de creencias. Contra ello atestiguan las herejías. Y en lo político sucede lo mismo. Quizás la época más ordenada y tranquila es la actual, á pesar del socialismo y el anarquismo. No llegó, ni con mucho, la *Commune* de París á la *Jacquerie* del siglo XIV, ni á las antiguas guerras serviles. En realidad, todas las épocas son de transición, todos los períodos históricos constituyentes. Ocurre con lo constituído lo que con la noción del tiempo presente, que no es más que una línea movible entre lo pasado y lo porvenir, aunque nos parezca mucho más importante que ambos, y hasta más extenso, con relación á nuestra propia personalidad, que es para nosotros el patrón verdadero de las cosas.

Tampoco tenía más fundamento la ilusión de que fuera el siglo XIX un siglo esencialmente de duda, de conflicto religioso. La duda es, en realidad, compañera de la fe, y necesita de ésta para revestir aspecto dramático y convertirse en tormento interior. Cuando

las creencias se debilitan mucho, aunque los hombres no sepan resolver aquellos problemas que se sustraen á las vías ordinarias del conocimiento, no suelen afligirse demasiado por ello, y hasta se acomodan á vivir alegremente, como los paganos de la época en que ya no se creía apenas en los dioses y aún no se había extendido lo bastante para sustituir á aquella fe, que se iba, la nueva fe del Galileo.

Con todo, me parece injusta la apreciación del crítico catalán Sr. Masriera, que dice que Núñez de Arce, aunque excelente en la forma, fué ramplón é hinchado en la manera de pensar. Expresó ideas y sentimientos muy generales en su tiempo, y supo vestirlos y adornarlos con las maravillosas estofas de la belleza poética. Es bastante para que la posteridad le honre como á uno de los grandes vates castellanos.

Esto es lo que se echa, ó lo que yo echo, de menos en el libro del Sr. Rusiñol. No parece haberse tomado gran trabajo para tratar de comprender la vida de aquella pobre gente vulgar que se contenta con vivir, que no canta, que no danza, que no estetiza. Los ha juzgado y medido por su alma de artista. Tal vez *El pueblo gris* es menos aburrido para sus naturales de lo que el Sr. Rusiñol se figura; tal vez él, que llegó allí como ave de paso y con su superhombría á cuestas, proyecta sobre el pueblo caprichosamente su propio aburrimiento subjetivo, nacido allí porque aquel medio no le convenía ó no le era grato.

La vulgaridad no es un pecado, ni la vulgaridad es ridícula para quien no tenga pervertido el sentido de la risa. La vulgaridad es lo ordinario, lo común, lo corriente entre los hombres, y por lo mismo no molesta al prójimo ni desentona. Las excepciones, incluso las que lo son en bien, son las que tienen que hacerse perdonar, puesto que al cabo representan un elemento de desorden, algo que perturba la marcha habitual de las cosas; y cuenta que el hacerse habituales las cosas es su perfección, y que lo mejor que hace la Naturaleza es lo inconsciente, el *summum* de la habitualidad, como el trabajo de la sangre en el organismo de un vertebrado.

Por eso la excepción altiva y arrogante que denosta y maltrata á la pobre vulgaridad parece que hace obra impía y contraria al orden de la Naturaleza, y más si es en nombre de la belleza exclusivamente como comete ese desaguisado. No creo que haya cosa más expuesta al ridículo ni que más legítimamente le atraiga que el estetismo militante. Basta meditar un punto sobre los fenómenos geológicos que

han sido precisos para que la tierra se hiciera habitable por el hombre, ó sobre los trabajos y horrores infinitos que representa la creación de cualquiera de los grandes imperios históricos, ó, si no se quiere remontar tanto el vuelo del pensamiento, considerar tan sólo los horribles dramas que representa á diario la vida del proletariado, para ver que estos afanes de los paladines de la estética son en la economía general del mundo cosa tan pequeña como el canto de la cigarra, que los griegos creían grato á los Dioses. La belleza, por muchas vueltas que le demos, es cosa superflua y secundaria, muy inferior á la verdad, no obstante el carácter relativo de ésta, y sobre todo muy inferior al bien. Es gran recreo y consuelo de los humanos, pero no puede ser el fin principal de su existencia sin que ésta se convierta en mero usufructo de deleite, sin que se prostituya, en una palabra. El que se entrega al vino ó á las buenas mozas es también un esteta practicante á su modo, y más lógico y con más sentido práctico que el que piensa que no hay mejor ocupación que contemplar la belleza de un paisaje ó espetarle unos versos á la luna. Bueno es saciar los ojos en la contemplación de la hermosura del mundo; pero no se vive sólo para eso, ni principalmente para eso. Dios no trabajó los seis días, ó la Naturaleza no parió á fuerza de cataclismos el mundo actual en que vivimos, con el único y exclusivo fin de que un señor pusiera los ojos en blanco ante algunas cosas bonitas ó tal vez sublimes. De tener algún fin el universo, es seguro que tiene otro distinto y de alguna más importancia.

A primera vista parece un noble ideal de vida el ideal estético, el bello vivir. Pero con más atento

examen se descubren en él un fondo de frivolidad y una levadura de hedonismo, de que ese ideal no puede limpiarse. El culto á la belleza, tomado por norte de la vida, no puede separarse de cierta idea de deleite, aunque sea espiritual y contemplativo. El *esteticismo* se reduce á una especie de hedonismo incompleto, frío, platónico y vanidoso, á una elegancia espiritual, á un dandismo de la sensibilidad ó del espíritu. Entre el lechuguino que vive esclavo del nudo de la corbata, y el partidario del vivir según los cánones de la belleza, no hay más que una diferencia cuantitativa, que puede ser muy grande, sobre todo en cultura; pero la calidad del ideal es la misma.

Por otra parte, como estos enamorados de la belleza que quieren erigirla en patrón y norma de la vida, disfrutan de un bien subjetivo reservado á pocos, cual es el goce de esa misma belleza que á la mayor parte de los hombres se niega, no ya por incapacidad radical de ellos para verla y gustarla, sino porque la ardua lucha del vivir no les deja descanso y ocio para eso, es injusto é irritante que aquéllos se burlen de los infelices para quienes son más familiares los trabajos y dolores del mundo que el espectáculo de su hermosura y magnificencia. Por eso, en sátiras como *El pueblo gris* hay siempre (tal vez contra la voluntad del autor) algo de cruel é inhumano, como sería el acto de un opulento que atropellase á un mendigo.

¿Quién sabe, además, lo que es por dentro la vida de ese pueblo gris, tan monótono, tan aburrido, tan muerto por fuera? ¿Quién mide lo que puede dar de sí la vida interior? ¿Quién sabe á qué honduras llegan sus raíces debajo de una taciturna y mortecina

apariencia? El *yogui*, entregado á la contemplación de su propio ombligo, tiene una vida interior más intensa y activa que la del milmillonario americano, que con sus *trusts* pone la ley á los mercados del mundo, arruina y levanta industrias, provoca y conjura crisis industriales, y puede dejar en la miseria en un instante á centenares de familias ó hacer rica y floreciente una comarca poco antes desierta. Sólo lo semejante comprende á su semejante. En las vidas humildes y sencillas hay también su poesía y su belleza debajo de toscas y rutinarias apariencias.

Esto se me ocurre á propósito del espíritu del libro de Rusiñol, y no quisiera caer en el extremo contrario, pasando, ante el lector, por bárbaro despreciador de la belleza. Honrémosla como dón divino, regalo de los ojos y del espíritu, recreo y ennoblecimiento de la sensibilidad, pero sin querer que sea otras cosas superiores, ni distintas de aquellas para las cuales su naturaleza la ordena y habilita. Bástele á la belleza ser todo lo que es como tal belleza, sin querer erigirse en regla suprema de la vida ni en criterio moral.

***

La ejecución del libro revela, ciertamente, grandes facultades artísticas. La primera es una visión aguda, clara, implacable de las cosas, que penetra hasta lo más hondo de ellas, y las reproduce con precisión y aun á veces con sequedad fotográfica. Los personajes y escenas de *El pueblo gris* están maravillosamente observados; son así, indudablemente, y si algo hay que reparar en sus imágenes, no es inexactitud ni exageración caricaturesca, sino parcialidad,

omisión de algún aspecto de aquellos que sólo se descubren y entregan á la simpatía. No es la observación, sino la interpretación la que flaquea á veces; y cuando esto ocurre, no es por falta de sagacidad, sino por defecto de amor y de benevolencia hacia las cosas que el escritor describe.

En la exposición hay naturalidad y soltura. Parece que el autor cuenta ó presenta las cosas sin la inquietud de la retórica. A veces hay cierto desorden, cierta nerviosidad que parecen espontáneos. De vez en cuando nos encontramos con salidas que desconciertan, con rasgos de humorismo sajón que no teme mezclar lo sentimental con lo cómico ni aun con lo chabacano. El estilo — el estilo por dentro (del lenguaje de la traducción se hablará luego) — tiene una personalidad acentuada y potente que á veces anda pisando las fronteras de la extravagancia.

En este libro, de una ironía elegante y cruel, hay también algunas contadas páginas de ternura exquisita. Entre ellas sobresale el capítulo consagrado á la tristeza y soledad del jefe de estación. Pero aun en estos mismos pasajes tiernos y humanos, el sentimiento que asoma es un sentimiento huraño, contenido, que se esconde y se recata, como si huyese de mostrar blandura de corazón este agrio humorista. Por otra parte, ese capítulo del jefe de estación, que es tal vez el más sentido de la obra, es muy útil para la interpretación del espíritu de ésta. La soledad del empleado y la monótona regularidad de su vida, sujeta al cuadro de marcha de los trenes, á una serie de ocupaciones mecánicas y repetidas todos los días, le parece á Rusiñol un mal, una situación digna de lástima. De donde se infiere que el movimiento exterior,

la sociabilidad, la variedad de la vida, el cambiar de horizontes y de espectáculos, le parecen sumos bienes, tal vez condiciones precisas de una existencia feliz, ó al menos tolerable.

En esto observo, como en la mayor parte de los juicios é impresiones acerca de *El pueblo gris*, escasa estima de la vida interior y olvido de la suavidad del hábito, que hace que las cosas se deslicen por sí mismas y se caigan de su peso sin rozamientos ni luchas.

En general, la deducción que puede sacarse del libro es que un sujeto del temperamento artístico y del modo de pensar del Sr. Rusiñol lo pasaría muy mal en *El pueblo gris;* pero no que ese pueblo gris sea malo en sí, ni que les parezca mal á sus moradores, ni siquiera que éstos resulten muy dignos de lástima.

Aun haciendo justicia á las sobresalientes cualidades artísticas que revela el libro del Sr. Rusiñol (sea más ó menos simpático su espíritu general), creo, y francamente lo digo, sin el menor espíritu de castellanismo, de centralismo literario ni cosa parecida, pues nada de esto me da frío ni calor, que el libro de Rusiñol no acusa superioridad alguna respecto de la literatura castellana contemporánea. Baroja y Martínez Ruiz han pintado, con visión no menos aguda y penetrante de la realidad, ciudades muertas, aldeas aletargadas como *El pueblo gris* y tipos vulgares como los que circulan por esta urbe imaginaria y al mismo tiempo tan real. Baroja lo ha hecho, á mi parecer, con más energía, con más sobrio y viril relieve; y Martínez Ruiz, con más honda compenetración sentimental con sus objetos. Los libros del autor de *Voluntad* y *Antonio Azorín* están llenos

de tipos vulgares que tienen algún parentesco con los de *El pueblo gris;* v. gr.: Sarrió, Don Víctor, el viejo del bastón, etc.; pero estos tipos están vistos de otro modo, están mirados con simpatía, de un modo sentimental y humano, sintiéndose prójimo de ellos el observador. Así Martínez Ruiz, gran poeta del detalle y gran poetizador de la vida vulgar, ha hecho de esas figuras creaciones artísticas, á mi parecer, superiores á las que *El pueblo gris* nos ofrece. Compárese, por ejemplo, la pintura que hace de las viejas del pueblo Rusiñol con la que ha hecho Martínez Ruiz en *Antonio Azorín.* Son ambas muy semejantes en lo descriptivo; pero, con todo, las diferencia grandemente el sentimiento que uno y otro autor han puesto respectivamente en sus figuras. La ironía de Rusiñol suele ser despegada y seca. En las descripciones de Martínez Ruiz hay una ternura indulgente, algo melancólica.

De propósito he dejado para el final lo relativo al lenguaje, á la vestidura exterior de *El pueblo gris.* Es esto lo menos propio del libro, puesto que se trata de una obra traducida. *El pueblo gris* se escribió en catalán *(El poble gris)*, y ha sido puesto en castellano por el distinguido literato Sr. Martínez Sierra. Evidentemente, no es ésta una traducción industrial de las que se hacen por unas cuantas pesetas, acomodando la calidad del trabajo al precio. El libro de Rusiñol está traducido con amor, con afán de conseguir la exactitud, buscando expresión equivalente á la de la lengua original. Pero esta traducción se quiebra de puro querer ser esmerada. Hay en ella cierta afectación de purismo; carece de llaneza y naturalidad, y, aunque es expresiva y elegante á veces.

peca de rebuscada. Se nota en ella la funesta preocupación de hacer estilo, el empeño de salirse de lo vulgar. ¿A qué viene, por ejemplo, decir una y otra vez aqueste, cuando esa forma anticuada sólo se usa ya en la poesía en verso, y gracias? ¿Qué perdería la expresión con decir sencillamente éste, como dice todo el mundo y como, en último término, debe decirse? Recuerde el Sr. Martínez Sierra, que es buen escritor y persona discreta, la fábula del retrato de golilla, de Iriarte.

UNA CLEOPATRA MODERNA

La *Cleopatra* de Sellés es un arreglo de la tragedia de Shakespeare *Antonio y Cleopatra*.

Van abundando mucho en nuestro teatro, en todos sus géneros, grande y chico, alto y bajo, noble y plebeyo, los arreglos y traducciones de obras extranjeras, hecho que acusa falta de originalidad y pobreza de inspiración. Es lástima que un literato como el Sr. Sellés no prefiera cultivar su propio jardín, en vez de guiarnos por el bosque secular de Shakespeare. Las obras clásicas son algo acabado, algo completo ya y terminado históricamente, que tiene forma definitiva y ha dado de sí todo lo que podía dar. Los arreglos se justifican por dificultades escénicas, por el público, por consideraciones exteriores, en suma, y aunque son tarea de mucho trabajo, lo que requieren principalmente es experiencia del teatro. En realidad, deberían hacerlos los mismos actores (donde los hay, como el inglés Irving los hace) en vez de ocuparse en ello poetas originales.

Hay que ir á buscar inspiración á lo vivo; sacar los materiales del arte de la cantera propia, ó si, por excepción, se aprovechan los de la ajena, darles

forma tan nueva y tan personal que los transforme y relegue su origen á la categoría de mero accidente. Las obras clásicas, aunque sean imperecederas para las personas de gusto, son *cosa muerta* para sacar de ellas nuevas formas; son tipos fijos, cristalizados, que no se prestan á transformaciones; cosas, en fin, hechas, á las cuales no se puede imprimir, sin destruirlas, otro sello personal distinto del que ya recibieron de sus autores. Si Shakespeare y Calderón, en vez de partir de concepciones propias, hubieran partido de obras anteriores, no hubieran sido Shakespeare ni Calderón. El primero habría sido un Tate; el segundo no sería un Príncipe de nuestra escena. *El Alcalde de Zalamea* nada demuestra en contrario. Calderón, al escribir el suyo mató el de Lope.

Es cierto que los grandes dramaturgos han aprovechado con frecuencia argumentos presentados ya por otros; mas al hacerlo sólo han tomado el material; han roto la estatua para darle nueva forma. Cleopatra, por ejemplo, ha inspirado muchas tragedias; si alguna hubiera sido mejor que la de Shakespeare habría importado poco la existencia de ésta, porque el asunto de una obra artística pasa á la categoría de material y experimenta una nueva *especificación*, cuando pone mano en él un gran artífice nuevo. Mas el hacer de nuevo lo que ya está hecho, sólo merece aplauso cuando se hace mejor.

No se refiere esto último á la obra del Sr. Sellés. Motiva las anteriores observaciones esa abundancia, á que antes aludía, de nuestro teatro contemporáneo, en dramas, comedias y sainetes, traducidos ó *inspirados en el pensamiento* de tal ó cual obra francesa, inglesa ó alemana, como si la vena dramática se hu-

biera agotado entre nosotros y no hubiera otra fuente de inspiración que las obras hechas, que los libros, cuando, tratándose de arte, no pueden éstos dar, en todo caso, más que una inspiración de segunda mano. Es mucho más fácil, sin duda, ese sistema de cultivar la dramática, que sacar de sí mismo la concepción artística; pero, en general, no puede conducir más que á resultados medianos.

Cuanto á la *Cleopatra* del Sr. Sellés, es un arreglo propiamente dicho, una adaptación á la escena española. El autor de *El nudo gordiano* no ha pretendido hacer una nueva *Cleopatra*, sino hacer *representable* ante nuestro público la de Shakespeare. Repito que, á mi juicio, este es trabajo propio del actor (del verdadero actor con cultura literaria); y como lo que requiere es experiencia de las tablas, acaso un buen director de escena (que tenga algunas *letras*, por supuesto), un cómico ilustrado, esté en mejores condiciones que nadie para realizar una adaptación de esta clase. Pero ¿tenemos al presente actores capaces de realizar con acierto estos arreglos? — se preguntará acaso el lector. — Aparte de esta cuestión de *hecho*, lo que puede hacer un buen actor, ¿no podrá hacerlo de igual y aun de mejor manera un autor dramático, que tiene también experiencia de la escena, y á quien ha de suponerse gusto más depurado, mayores estudios literarios y más costumbre de escribir para el público? Reconozco que tienen fuerza estas objeciones, mas yo no afirmo que los autores dramáticos no puedan hacer arreglos de obras ya escritas; lo que creo es que este trabajo, sobre todo para literatos y dramaturgos como Sellés, es de categoría subalterna y no permite emplear las facultades principales del es-

critor, puesto que opera éste sobre pensamientos y concepciones ajenas ya formadas, y su trabajo es de eliminación y *poda* de lo accesorio, de zurcido de las piezas que queden sueltas, piezas que llevan el sello de otro artista, como lo llevará también el conjunto, si el arreglo es fiel.

Esta tarea es de mayor trabajo que lucimiento, siendo frecuente que al *arreglador* se imputen todas las culpas, si la obra no merece favorable juicio, y tocándole, como es natural, pequeña parte de la gloria aun en el caso de salir airoso, puesto que se trata de una creación ajena. Únase á esto que la mayor parte de las obras que han menester de arreglo para ser representadas no responden al gusto del público, que, aunque sea malo, decide por el momento de la suerte de las obras dramáticas. El arreglo allana las dificultades formales que pueda haber para la representación de obras escritas en otro tiempo y para otro público, pero subsiste la dificultad esencial, la dificultad de que estas obras, arregladas y todo, agraden y conmuevan á los espectadores de hoy, que van al teatro á divertirse, *sin intención estética*, sin preparación literaria, ni gusto por lo clásico y lo pasado, aunque sea magistral y admirable.

***

Á esto, y no á la calidad del arreglo hecho por el Sr. Sellés, se debe, á mi juicio, el fracaso de *Cleopatra* en el Español, pues como fracaso puede considerarse el que una obra de Shakespeare nada menos, arreglada por el autor de *El nudo gordiano*, puesta

en escena con mayor lujo y mayor deseo de conseguir la propiedad histórica de lo que aquí se acostumbra y representada, en general, con acierto, fuese recibida al principio con disgusto y aun con hilaridad, y después soportada con indiferencia (y esto gracias á las censuras que los periódicos dirigieron al público del estreno).

Esa actitud del público se ha discutido más que el drama. Pero antes de hablar de ella conviene decir unas cuantas palabras sobre lo que es el arreglo del señor Sellés, para que puedan formarse alguna idea de esta obra los que no la hayan visto.

El Sr. Sellés ha reducido mucho el drama de Shakespeare. De los numerosos personajes y las múltiples mutaciones de lugar que hay en la obra del escritor inglés, sólo aparecen en el arreglo los principales de los primeros y una sola de las segundas. Como ha dicho con exactitud el Sr. Picón, al hablar de esta obra, el Sr. Sellés ha tomado de *Antonio y Cleopatra* lo principal: los amores del triunviro romano con la reina de Egipto, prescindiendo de los episodios. Acaso el desarrollo de la acción resulta por esto demasiado escueto y alguna vez obscuro para los que no estén en antecedentes históricos. Hay demasiada unidad de acción en el arreglo.

En el primer acto, Marco Antonio, cautivo ya de los hechizos de la *gran gitana*, recibe en Alejandría á un emisario romano, portador de noticias que le deciden á marchar á la ciudad eterna. La última escena en que Cleopatra ordena que acompañen á su amante centenares de mensajeros para que no pase día sin que reciba noticias del triunviro, anunciando que será día aciago para Egipto aquel en que le falten nuevas,

pues morirán todas las criaturas que nazcan en tan mala ocasión, es muy hermosa.

En el segundo acto, Antonio, casado ya con Octavia, vuelve á reunirse con Cleopatra, siendo la escena culminante aquella en que la Reina lagida maltrata, llena de furor, al mensajero que le anuncia el matrimonio de su amante. En el tercer acto ha ocurrido ya la derrota de Accio, y puede decirse que lo llenan el suicidio de Antonio y los hechos que preparan este trágico desenlace. En el cuarto y último, pone término á la obra la muerte de Cleopatra. Todo esto ocurre tal como lo refiere, en su *Vida de Antonio*, Plutarco, autor al cual, como es sabido, siguió con tanta fidelidad Shakespeare, que comparando el texto del biógrafo griego con el drama, se observa, no sólo la rigurosa coincidencia de los hechos, sino hasta la reproducción de frases y la copia de menudos incidentes.

En los tratados de literatura se ha citado alguna vez á *Antonio y Cleopatra* como ejemplo de dramas históricos, y lo es en efecto.

Plutarco es fuente histórica respecto de Antonio y fuente histórica de valor, puesto que escribió en época próxima á los sucesos. Su bisabuelo Nicarco vivía en tiempo de la batalla de Accio, y el célebre biógrafo y moralista griego cita en su *Vida de Antonio* á su abuelo Lamprias (abuelo de Plutarco, no de Antonio), á quien un médico, Filotas de Anfiso, había contado curiosos pormenores de la Sociedad de los *Amimétobies*, de los compañeros de la vida inimitable, creada por Antonio y Cleopatra. Aunque, en la narración de Plutarco, la Reina de Egipto es una figura de segundo orden, puesto que aquél historia la

vida de Antonio y no la de Cleopatra, es, sin embargo, el autor de las *Vidas paralelas* una de las principales fuentes clásicas respecto de aquella célebre mujer, de quien se dijo que de la forma de su nariz dependieron los destinos del mundo. No siempre estuvieron bien enterados los historiadores clásicos de lo que eran los pueblos y los soberanos orientales. Mas Plutarco había visitado el Egipto, y su *Tratado de Isis y Osiris* acredita que estudió aquel país. Además, Cleopatra reinaba en un Egipto helenizado, al menos superficialmente, y venía ella también de una dinastía griega, fundada por uno de los *Diadocos* que se repartieron el imperio de Alejandro. No era, pues, un enigma para el historiador de Queronea y probablemente son exactos los rasgos con que éste nos la presenta, aunque, como no se propuso hacer de ella un especial retrato, no nos dice todo lo que la curiosidad querría saber acerca de tan famosa Reina.

Esta base histórica que tiene el drama de Shakespeare es un aliciente más para los eruditos. Para el público de nuestro teatro es al revés. Aquí es nula la afición á la Historia, rarísima la cultura histórica, y al público no puede interesarle aquello de que sólo tiene muy vagos y superficiales conocimientos.

Se ha observado, á propósito de *Cleopatra*, que los dramas de romanos no cuajan en nuestra escena. La explicación es bien fácil. Las *humanidades*, los estudios clásicos, han desaparecido casi de nuestra educación y de nuestra cultura, aunque continúen figurando, como letra muerta, en los planes de enseñanza. Acaso en ningún país de Europa es tan profunda la decadencia de esos estudios como aquí. Se llega entre nosotros á ser hasta Doctor en Filosofía y Letras, sin

necesidad de haber abierto las obras de Homero, de Virgilio, de Herodoto, de Tácito (y menos todavía, naturalmente, las de Plutarco), ni tener de la antigüedad clásica más que las noticias de segunda mano que dan los manuales de literatura griega y latina. Excusado es decir que al público de los estrenos, que no se compone de Doctores en Filosofía y Letras, se le ha de alcanzar mucho menos todavía de estas cosas, y aunque la generalidad de los que asisten al teatro Español sepa que Marco Antonio fué un personaje romano y Cleopatra una Reina célebre por su belleza, no es suficiente esto para que le inspiren interés las dos grandes figuras del drama de Shakespeare. Seguramente, á los más les habrán parecido personajes *sacados de libros*, sin calor de realidad. Y es que la Historia, como todo lo pasado, es cosa muerta, si no la resucitamos en nosotros mismos, *sintiéndola* y en algún modo viviéndola, y esta resurrección la pueden hacer pocos.

Verdad es que en la obra de Shakespeare, como en otras obras clásicas que tienen carácter histórico, ya porque se refieran á sucesos de la Historia escrita, ya porque pertenecen á una época lejana de nosotros y expresen sentimientos y pinten costumbres de otros tiempos, hay un fondo de belleza pura, de arte que *no tiene edad,* de sentimientos y pasiones humanas que sobreviven á los siglos; pero la generalidad del público no sabe abstraer esa belleza pura de las circunstancias históricas que la rodean y á los ojos del vulgo la ocultan ó la disfrazan. De ahí el aburrimiento, disimulado unas veces por el buen parecer, manifiesto otras, como ha ocurrido en el caso de *Cleopatra,* con que se ve generalmente la representación de las

obras clásicas, que no llegan, por lo común, al alma del público, y sólo entusiasman y conmueven á personas de gusto muy depurado.

No hay, pues, motivo para la sorpresa que han mostrado los críticos ante el fracaso de Shakespeare y Sellés. Sabemos todos que el público no va al teatro á aprender literatura, sino á divertirse, y que no puede deleitarle aquello que no entiende ó que sólo entiende á medias. Es sensible que Shakespeare tenga entre nosotros un público muy reducido, pero es un hecho, y no un hecho nuevo y sorprendente, sino sabido y antiguo. ¿Acaso ignoramos que Calderón y Lope aburren á muchos de los que asisten al teatro Español, aunque se aburran *decorosamente*, por respeto á nuestra tradición literaria ó por no parecer personas de mal gusto? Pues si los mismos príncipes de nuestra escena agradan poco á la generalidad del público contemporáneo, ¿cómo ha de entusiasmarle Shakespeare, príncipe también, igual ó superior á aquellos, pero *príncipe extranjero*, y por lo tanto más alejado de nosotros?

Además, en la admiración á los clásicos hay algo de convencional. En todas las épocas los clásicos han sido comprendidos y admirados por una reducida minoría de espíritus selectos; otra minoría mayor, de personas de mediana cultura, los aplaude por el *qué dirán*, sin entenderlos; la inmensa mayoría de los hombres los ignora. La capacidad de apreciar las más elevadas manifestaciones estéticas no ha sido nunca patrimonio del mayor número; el gusto artístico es privilegio de pocos. Hoy, por ejemplo, las novelas de Montepin ó de Pérez Escrich gustan á muchas más personas que las de D. Juan Valera. Rocambole entu-

siasma á muchos que se dormirían leyendo á Sthendal. Mientras no se llegue á la igualdad intelectual, que hasta ahora parece cosa imposible, seguirá sucediendo lo mismo.

Tolstoi, en su estudio acerca del arte, da una definición muy luminosa para este caso, y que por lo menos en lo referente al arte popular es de una admirable exactitud.

«Evocar en sí mismo — dice — un sentimiento que se ha experimentado; transmitirlo, para que otros puedan experimentarlo, por medio de movimientos, de líneas, de colores, de sonidos ó de formas expresadas con palabras: esto es el arte. El arte es una actividad humana que consiste en que un hombre transmita á otros, conscientemente y por medio de signos convenidos, los sentimientos que él experimenta.»

Si esta transmisión de sentimientos no se verifica, aunque haya arte *objetivamente,* ese arte queda frustrado, sin efecto. Esto es lo que ocurre en el teatro con las obras maestras que no llegan á herir el alma del espectador. Esto es lo que sucedió con *Cleopatra,* á pesar de la hermosa prosa de Sellés y de la grandeza de la creación de Shakespeare.

LA FILOSOFÍA DE SANGONERA

Ese acento de la *verdad* que en las personas nos convence, existe también en las artes. ***Está hablando,*** decimos delante de un retrato, aunque no hayamos visto jamás el original, y del mismo modo, en las descripciones literarias de lugares, sucesos y costumbres, parece que la realidad declara serlo cuando ha sido intensa y fielmente reproducida por el escritor, y hace que por tal realidad la reconozcamos en sus imágenes, aunque en el mundo sensible no la hayamos contemplado cara á cara. Tierras lejanas que nunca vimos, escenas que no presenciamos, tipos y caracteres cuyos modelos de carne y hueso nos son desconocidos, nos hablan á veces en los libros con aquel acento de la verdad, y en cambio en otras páginas, que pueden ser primorosas y elocuentes, algo inexplicable nos advierte que aquello es caprichosa ficción, afeite literario, invención de la fantasía.

Ese acento de la verdad abunda en las páginas de la novela de D. Vicente Blasco Ibáñez, *Cañas y barro*, é igualmente la hallamos en otras de sus anteriores obras, singularmente en *Arroz y tartana, La barraca* y *Flor de Mayo.*

De los novelistas que se han dado á conocer cuando eran ya conocidos y famosos Galdós, Pereda, Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, Ortega Munilla, Picón, los grandes novelistas, en suma, de la segunda mitad del siglo XIX, el mejor es sin duda el Sr. Blasco Ibáñez. En alguna cualidad aislada podrá aventajarle este ó el otro de los nuevos noveladores, pero á todos supera él en el conjunto de las dotes que requiere el cultivo de la novela, y sobre todo en la visión clara, transparente, precisa, de firme dibujo, de la vida. A sus novelas podría aplicarse la divisa de *A reliquia* de Eça de Queiroz, el gran novelista portugués: *Sobre a nudez forte da Verdade — o manto diaphano da Phantasia,* «Sobre la robusta desnudez de la verdad, el diáfano velo de la fantasía.»

Cañas y barro me parece no sólo una de las mejores novelas de su autor, sino también una de las mejores que se han escrito en lengua castellana en estos últimos años. ¡Qué honda y dramática emoción, qué interés creciente despiertan sus páginas escritas en un estilo sencillo que parece irse evaporando en imágenes, sin dejar apenas al lector fijarse en las palabras! El lenguaje está reducido en esta obra á su papel de medio de expresión, se eclipsa ante lo expresado; no se ven allí frases felices, elegancias de dicción; se ven seres, escenas, trozos de realidad.

La acción de esta novela, que bastaría para colocar á Blasco Ibáñez entre nuestros *Dii majorem gentium* del género, si no tuviera él ya ganada tal categoría por otros de sus libros anteriores, se desenvuelve en la Albufera de Valencia, en el pueblecillo de Palmar. Unas cuantas escenas, muy pocas, bastan

para pintar el medio social y físico con colorido insuperable; unos cuantos personajes, muy pocos también, representan el drama, que adquiere al final elevados tonos de tragedia. Una de las cosas que más merecen llamar la atención en este libro, mirado desde el punto de vista *profesional,* como labor literaria, considerado en su anatomía ú organismo interior, es la sencillez extremada de los medios de que se vale el novelista para producir la honda emoción estética que se desprende de *Cañas y barro.* No hay demostración más concluyente, á mi parecer, del dominio de un género.

En cinco ó seis personajes: Tonet, Neleta, el tío Paloma, el tío Toni, Sangonera, acaso la *Borda,* aunque esta amable y delicada figura no sale en la novela del segundo término á que le reduce su papel de Cenicienta; en cuatro escenas: la travesía por el lago en la barca-correo que va del Palmar á Valencia; el sorteo de los *redolins* ó puestos para la pesca; las fiestas del niño Jesús; las grandes tiradas de San Martín y Santa Catalina, está toda la novela y toda la vida de la Albufera: presente, pasado, porvenir. El pasado, la historia, es el tío Paloma que ha conocido los tiempos de Suchet, nombrado por el Rey José, Duque de la Albufera. El tío Paloma ha paseado en su barca á la Reina Isabel, á Prim, á todos los grandes personajes que visitaron el lago. El anciano pescador es la historia que conviene á aquel medio social, historia oral contada por viejos, recuerdos aislados y dispersos que se cristalizan en torno de un personaje ó de un suceso, cual sucede siempre en aquella parte de la historia que vive en la memoria y en la fantasía del pueblo. El pasado se refleja también

en la organización comunal de los pescadores del lago, en el sorteo de los puestos, en aquella vida sencilla y primitiva de antigua tribu lacustre. El presente está en las costumbres que tan á lo vivo pinta el novelista; el porvenir acaso lo personifica el tío Toni, el trabajador tenaz que va rellenando de tierra la charca que cubrirán los futuros campos de arroz, y que con su esfuerzo individual es uno de los anónimos factores de la transformación de un pueblo pescador en agricultor.

Todo un cambio histórico, el paso insensible de una fase á otra de la civilización, se ve en aquella enérgica figura de luchador incansable con la Naturaleza y el Destino. El tío Toni desciende, aunque esté ignorante de tan excelsa prosapia, de los semidioses mitológicos que realizaban trabajos portentosos, roturaban tierras vírgenes, desecaban lagunas, perseguían monstruos, y conducían, en suma, á la humanidad á la vida civil.

En la proporción magistral que guardan entre sí las diversas partes y elementos de esta novela, ese paisaje tan sobria y vigorosamente descrito, y ese atractivo cuadro de costumbres de un pueblecillo de pescadores, no salen de su papel de fondo de la acción principal. Esa acción, ¡cuán hábilmente se desenvuelve desde las escenas en que Neleta y Tonet se pierden de niños en el monte, hasta aquellos otros momentos de culminante interés dramático en que el infanticidio y el hallazgo de los tristes despojos de la víctima sacrificada apenas nacida, producen en el lector el escalofrío de lo trágico! Estas últimas son páginas de verdadera tragedia, llenas de bárbara grandeza, que agitan el alma con honda sacudida de

horror. Y sin que el novelista alardee de cultivar la nota psicológica, ¡qué profunda penetración hay en la manera de presentar los caracteres de los dos personajes que *hacen* la tragedia! La feroz codicia y la inhumana insensibilidad de Neleta están definidas en el recuerdo de la miseria de su infancia, cuando se acercaba humildemente á la puerta de la barraca de sus vecinos y esperaba allí que se fijasen en ella y la dieran de comer. Luego se casa la heroína de *Cañas y barro* con un hombre viejo, repulsivo para ella, pero rico; y cuando muerto el esposo se ve la viuda en posesión de la ansiada riqueza, pero amenazada por un testamento que la privará de parte de la herencia si se casa otra vez ó incurre en deslices, antes que perder los ansiados bienes, resuelve abandonar al hijo nacido de sus amores con Tonet. El carácter de éste, su aversión al trabajo, sus instintos de bandolero, de hombre brutal de la Naturaleza, desarrollados por su vida de guerrillero en Cuba, el dominio que ejerce sobre él Neleta, la cual es para Tonet no sólo el amor, sino la vida asegurada, la cómoda holganza, sin cuidados, todo eso prepara hábilmente en la novela la génesis del crimen. Y las circunstancias que truecan el proyectado abandono de la criatura en atroz infanticidio, están, asimismo, presentadas con rigurosa lógica é intensa realidad.

En la parte episódica de *Cañas y barro,* lo más interesante para mi gusto es la figura genial de Sangonera. Sangonera no ha oído acaso hablar nunca de Tolstoi, ni sabe que allá muy lejos, en tierras de Rusia, hay un gran hombre, un escritor, un filósofo que ha soñado con restaurar la sencillez patriarcal del cristianismo primitivo; pero Sangonera, que ha

sido monaguillo ó criado de los curas del Palmar, se ha leído los libros de sus amos, se ha aprendido casi de memoria el Nuevo Testamento y se ha formado también él un cristianismo suyo, una moral propia. Él es un vago, un borracho, pero huelga por principios y ha sacado una ética de su borrachera. El trabajo le parece grave pecado, desconfianza de la Providencia que da de comer á las aves del campo y viste á los lirios con incomparable túnica, alteración del orden natural en que no figura el trabajo. La embriaguez no le parece grosera satisfacción de un apetito, sino medio de embellecer la visión del mundo, manantial y depósito de ilusiones. Y no le arguyan á él que los hombres si no trabajaran no podrían vivir. Si no se trabajara habría menos hombres, es verdad, pero se viviría mejor. El vagabundo del Palmar no se contenta con filosofar: su filosofía no es meramente discursiva, la iluminan á veces místicos resplandores. Sueña con una nueva venida de Jesús. Si antes quiso el Divino Maestro elegir sus discípulos entre humildes pescadores, ¿por qué no ha de venir ahora al Palmar, por qué no ha de aparecerse en las orillas de la Albufera? El, en efecto, cree haber visto la divina aparición, al caer de una tarde, entre las luces vagas del crepúsculo. Y no hace caso cuando se burlan de él y le dicen que la supuesta aparición que vió, fué un hombre de carne y hueso como él, un extranjero, un afilador italiano que anda recorriendo los pueblos de la laguna.

Hay que confesar que la filosofía de Sangonera no es tan desatinada y paradójica como parece á primera vista. Dejemos la apología de la embriaguez á los partidarios de los paraísos artificiales. Pero la con-

denación del trabajo, ¿no expresa una reacción natural y hasta cierto punto legítima, si se la despoja de exageraciones, contra la práctica de la vida que en los modernos tiempos impera? El fanatismo del trabajo que domina á los pueblos de civilización occidental, parece olvidado de la brevedad de la vida humana. Era más lógico el anacoreta que con una vida de mortificaciones creía ganar una eterna existencia ultraterrena de beatitud. La aspiración merecía el sacrificio. Pero estos hombres que desde la niñez se afanan, unos para reunir riquezas, otros para acumular saber, otros para mandar á sus semejantes, los más para ganarse una ración mayor del precario pan cotidiano, se olvidan de vivir, embebidos en su faena; consumen la vida sin sentirla ni gozarla, hasta que la muerte viene á desengañarles con su mueca burlona, y les muestra la inutilidad de aquellos esfuerzos que son á la postre para otros. El vagabundo que pasó hambre y sed por los caminos, quizá ha vivido más que los laboriosos que en la opulencia mueren. Bajo la capa de libertad moderna se ha ido formando una exigente *estatolatría* ó *humanolatría* que quiere que el individuo se sacrifique por la riqueza y la cultura colectiva, por el engrandecimiento de su nación ó por el progreso de la humanidad, y en formas suaves é hipócritas propone al hombre un ideal de vida semejante al de los centenares de miles de ignorados operarios que levantaron las pirámides de Egipto. Se quiere erigir á costa de la dicha individual pirámides de cultura, de riqueza, de adelantos. Pero al menos la masa anónima de los esclavos de los Faraones no levantó las antiguas pirámides por su gusto, sino bajo la amenaza del látigo de los capa-

taces. Y los himnos al trabajo, presentándole como el sumo bien, suenan á falso y no consiguen sofocar con sus acentos el eco de la antigua maldición: *¡Ganarás el pan con el sudor de tu frente!*

Se vive demasiado deprisa. No queda tiempo para contemplar con sosiego el camino que se recorre. Los ojos, puestos afanosamente en lejana é ilusoria meta, no gozan el espectáculo del mundo, ni la inteligencia, manejando como herramienta las ideas y los datos del saber, disfruta tampoco de los encantos y maravillas del Reino interior. Esos millonarios americanos de quienes se cuenta que trabajan diez ó doce horas diarias, son tristes ejemplos de la locura humana, casos de voluntaria esclavitud. Es más racional la vida libre y ociosa del beduino.

La multiplicación de las necesidades, de las cargas, de las obligaciones, va haciendo demasiado cara la civilización. Así se va formando atmósfera favorable para la protesta. Las ideas de Tolstoi, por ejemplo, que son como una resurrección de un pasado remoto, de una vieja civilización rudimentaria, enamoran á los forzados del progreso. Esa reacción es la que ha encarnado con fortuna el Sr. Blasco Ibáñez en el Sangonera de su novela, parásito que filosofa á su modo, como filosofaron por otro estilo los que se sentaban en los banquetes de la Antigüedad.

UN DRAMA MÍSTICO MODERNO

Al revés de los iconoclastas, que se buscan la notoriedad demoliendo las ajenas, creo que hay que hablar con respeto hasta de los errores y desaciertos de los grandes literatos. No puede existir trato de igualdad en literatura, ni puede hablarse lo mismo de Homero que de Comella. Cuando uno discrepa de la admiración general que ha inspirado á los hombres alguna obra de arte, ó del aplauso que tributan á un escritor sus contemporáneos, se impone al discrepante un criterio de modestia y de desconfianza de sí mismo. Puede ser él quien esté equivocado, pues es más fácil que yerre uno solo que no muchos. A lo cual se junta una consideración de equidad. No por dormitar deja Homero de ser autor de la *Iliada*, ni pierde el derecho á las consideraciones á que le hicieron acreedor sus obras peregrinas.

No es esto servil rendimiento al criterio de la autoridad. Bien está que aquel á quien no le guste Cervantes lo diga y lo razone; pero al menos hay que pedirle que no lo haga con petulancia, ni se hombree de buenas á primeras con el autor del *Quijote,* ni compadezca desdeñosamente á las generaciones que incu-

rrieron en la vulgaridad de admirar las aventuras del ingenioso hidalgo.

Voy, pues, á hablar con respeto del drama místico de Angel Ganivet, *El escultor de su alma,* estrenado en Granada el 1.º de Marzo de 1899, cuando ya su autor no pertenecía al mundo de los vivos, y que ahora ha salido impreso mediante la solicitud de don Francisco Seco de Lucena, amigo de Ganivet y poseedor del manuscrito original de esta obra dramática. Y antes de decir lo que *El escultor de su alma* me sugiere, he de hacer una observación que no se refiere al mérito literario de los escritos de Ganivet, sino á su personalidad moral. El hecho de que sus obras póstumas hayan salido al público acompañadas de testimonios tan calurosos de amistad y de admiración como el discurso del Sr. Navarro Ledesma que precede al *Epistolario,* y el prólogo del Sr. Seco de Lucena al drama, dice en favor del hombre tanto como en alabanza del literato. Muy noble y simpático tenía que ser el carácter de Ganivet, para que tales amistades inspirase en un medio tan poco favorable á la amistad y á los afectos desinteresados como es la vida literaria.

El escultor de su alma aparece calificado de drama místico, y, en efecto, el pensamiento representado en él es el pensamiento fundamental de toda Mística. Es además de místico alegórico, en el sentido de que sus personajes no son individuos propiamente tales, sino personificaciones genéricas. Estos personajes son cuatro no más. El escultor, Pedro Mártir (el hombre natural); Cecilia, su amante (la mujer creyente); Alma (la creación humana), y Aurelio (la vanidad del mundo). Alma es hija del escultor y de Cecilia.

Claro es que, dado ese carácter de los personajes, el movimiento pasional de la obra ha de ser escaso, y ha de parecerle al lector ó al espectador, lejano y pálido, como un eco remoto de las luchas del mundo, que llega á un paraje escondido y solitario. La acción es muy reducida. Como dice gráficamente el autor en las advertencias preliminares para la representación de la obra, no es un drama de acción, sino plástico.

Sin embargo, ese drama en que se mueven tan pocos personajes, en que lo individual está reducido al mínimum, en que la acción es tan sobria y tan breve, no es claro. Y su obscuridad no dimana de la índole del pensamiento de que es manifestación alegórica, sino del desarrollo que le dió el autor. Cree el Sr. Seco de Lucena que este drama fué de lo último que escribió Ganivet, cuando ya su espíritu se hallaba perturbado. Hay, en efecto, en esta obra dramática cierta incoherencia y vacilación, y hay también algunos pasajes que, sin ofrecer caracteres manifiestamente patológicos, acusan asomos de anormalidad en el espíritu del autor.

Initium vitæ libertas; en esta sentencia latina, que sirve de lema al drama, parece estar compendiado su pensamiento. ¿Qué libertad es esa que sirve de principio á la vida, y qué vida la que aquélla inaugura? Esa libertad parece ser el desasimiento de las cosas del mundo, de lo pasajero, de lo temporal, del fenómeno, de la ilusión de Maya, para llegar á la contemplación, y aun á la identificación con la esencia y realidad del ser ó con el superior principio divino de las cosas, desde el punto de vista panteísta; con Dios, desde el punto de vista cristiano. Ese parece ser el simbolismo del drama, juzgando por el primer acto, en

que el escultor se aparta de aquella mujer á quien ama, y se va á conquistar la libertad que cuesta tan cara.

Esta fuga de las seducciones del mundo, este desligarse de los lazos que nos atan á lo sensible y lo aparente, es caso constante en la mística vivida. Así, el príncipe Sidarta, el más famoso y perfecto de los Budas, huyó un día, hace más de dos mil años, de su palacio de Kapilavastu, dejando sus riquezas, sus guerreros, sus carros y sus elefantes de guerra y, lo que valía más para él, á su esposa, la bella y discretísima Gopa; y luego de haber cambiado sus vestiduras de seda por el viejo traje de piel de ciervo de un cazador, y haber cortado su cabellera, se retiró á lugares solitarios, convirtiéndose en el asceta de la casta de los Sakias, nombre con el cual había de pasar á la posteridad entre los fundadores de grandes credos religiosos.

Está, pues, en su papel de personaje místico el escultor cuando en el primer acto le vemos huir de Cecilia y dejar su hogar para emprender la conquista de la libertad que ansía. Lo que le caracteriza es la pretensión de re-crearse á sí mismo, de ser él la estatua que su voluntad ha de labrar; pero aunque eso tome en sus labios formas de arrogancia nietzscheana, en el fondo, con uno ú otro matiz sentimental, con el predominio de esta ó la otra facultad del alma, tal es la aspiración de todo misticismo: la emancipación del espíritu, para llegar á identificarse con la suma realidad, apartando los velos sensibles que la ocultan y nos apartan de ella. Lo que sí puede decirse es que el escultor es un místico que se queda á la mitad del camino: aspira á la libertad y á la emancipación; mas, al parecer, las ama por sí mismas, sin

que vislumbre otro fin más lejano y superior á que ellas hayan de conducirle. Es, pues, una mezcla de místico y estoico, un personaje que se coloca á mitad de camino entre ambos tipos espirituales. Esto es al menos lo que parece dibujarse en la penumbra que rodea el alma enigmática de Pedro Mártir.

En el segundo acto, el auto del amor — el primero se llama el auto de la fe, y el tercero el auto de la muerte, — el escultor, en hábito de mendigo, vuelve al lugar que abandonó años atrás, y encuentra allí á su hija Alma, que ama al joven Aurelio. El escultor la quiere para sí solo, y la disputa á aquel amor terrestre con tal vehemencia, que si los personajes del drama fuesen seres individuales en vez de personificaciones abstractas, diríase que pasa en aquel momento por la acción una ráfaga de trágico amor incestuoso.

Al llegar á este punto, la acción penetra en una región de sombras y misterios, de alegorías no explicadas. El escultor se da á conocer á su hija. Esta muere, queda petrificada, como las princesas de los cuentos de hadas que son víctimas de un maleficio. Entonces se le aparece al escultor Cecilia, que había muerto, y le dice que su hija ya mora en los cielos, y que sólo mediante la fe podrá él reunirse con ella. Con arrogancia de titán ó de demonio, el escultor habla de escalar el cielo para rescatar su creación, su Alma adorada. Cecilia, desesperando de vencer por sí sola á aquel espíritu rebelde, invoca la bondad de Dios. Entonces se aparece Alma, tal como quedó petrificada en una escena anterior y envuelta en una gloria como las vírgenes. El escultor cae de rodillas, y muere adorando la aparición: la fe ha iluminado su alma con un postrer destello.

Tal vez guiándose por lo externo de este desenlace, la interpretación del mito de *El escultor de su alma* (es un verdadero mito, pero que no hará la carrera de los antiguos, por ser ahora las circunstancias poco propicias para los mitos) podría ser ésta: el hombre busca en vano por su solo esfuerzo la emancipación del alma, mas sólo por virtud de la fe puede separarla de la vanidad del mundo.

Esta interpretación sencilla y ortodoxa, aunque esté conforme con el curso material de la acción y con el valor alegórico que el autor ha atribuído á cada uno de sus personajes, pugna con el espíritu que revela el drama en muchos de sus pasajes, con el lenguaje que hablan las personas dramáticas y con la fisonomía general de la obra, que vendría á ser, en tal hipótesis, un auto sacramental moderno algo disfrazado.

Tal vez la incertidumbre que acompaña á estas interpretaciones, esa indecisión en que queda el juicio ante el pensamiento general del drama y el sentido particular de sus diferentes escenas y personajes, y esa necesidad del *parece* de que hay que echar mano á cada paso al hablar de esta obra, no dependa sólo de torpeza mía y falta de sagacidad para penetrar su significación oculta. Quizás esta obra es de aquellas en que la inspiración se le escapa al autor, y en vez de ser por él regida le arrastra en su loca carrera. La obra, en general, deja la impresión de un boceto, de una cosa incompleta, vestida prematuramente de valientes y armoniosos versos.

En el prólogo que ha puesto á *El escultor de su alma,* dice el Sr. Seco de Lucena que Ganivet trató de restaurar nuestros antiguos autos sacramentales acomodándolos al ambiente intelectual moderno. Sin

duda hay algo en el drama de Ganivet que le asimila á nuestro antiguo teatro. Es la forma. El lenguaje y la versificación están llenos de reminiscencias clásicas. Pasajes hay en que pudiéramos creer que oímos á un dramaturgo del siglo XVII y no á un escritor de fines del XIX. Sin embargo, aunque *El escultor de su alma* se distinga mucho de los tipos corrientes de nuestra producción dramática moderna, y ofrezca tal vez mayor semejanza con la del siglo de oro, se advierten grandísimas diferencias entre los autos sacramentales y el drama de Ganivet. Los autos sacramentales, escritos para ser representados con motivo de fiestas religiosas, eran de una clara ortodoxia católica, al menos en la intención, y eran dramas religiosos, no filosóficos. Solían ser sus asuntos cuestiones teológicas ó escenas de la Sagrada Escritura. Eran obras de un simbolismo tan transparente y de una alegoría tan precisa, que aun hoy, en otro ambiente social desprovisto de la fe y la cultura teológica de entonces, cuesta poco trabajo entenderlos. Su confusión, cuando existe, es puramente verbal, de forma, de culteranismo de expresión, al revés de lo que sucede en el drama de Ganivet, en que el lenguaje es diáfano y nada alambicado, y son los pensamientos los que resultan enmarañados y confusos.

Tiene la obra de Ganivet bellezas y excelencias grandes. Una es su versificación, digna, como antes se indica, de ser puesta en lugar próximo á la de los grandes dramaturgos españoles antiguos. No sólo por la armonía natural del verso, sino por la nobleza y sobriedad de la expresión, por las imágenes que la decoran y los pensamientos que de vez en cuando surgen cristalizados en una forma feliz, la forma externa

de *El escultor de su alma* cautivará á las personas algo versadas en literatura castellana que lean este libro. Mérito es también la elevación de su asunto. Un drama que nos lleva á la región de los grandes problemas morales y metafísicos debe ser mirado de otra suerte que un sainete de costumbres chulescas, que, por acabado que sea en su clase, siempre resultará una producción literaria de un género inferior.

Mas no fué para decir esto para lo que empecé anunciando que hablaría con respeto de la obra de Ganivet. Esas bellezas no pueden ocultar los grandes defectos de esa obra. Es, en primer lugar, un drama frío. Perjudica notablemente á su efecto dramático el que los personajes tengan tan marcado carácter de abstracciones. Si nos interesa la historia de Sidarta y la de los que, como él, huyeron de las vanidades del mundo para hacer vida solitaria y contemplativa en desiertos y Tebaidas, es porque sabemos que eran hombres, sujetos, por tanto, á las limitaciones y ligaduras individuales. Lo que se trata de vencer para alcanzar esa libertad que ansía el escultor, para llegar á la emancipación del alma, es lo individual, el fenómeno, lo pasajero y aparente de la vida; y claro es que si en el personaje que emprende esta conquista de sí mismo hay muy poco elemento individual, su victoria parecerá menos difícil y nos interesará menos.

Por otra parte, en *El escultor de su alma* no asistimos á la lucha ni á la victoria, sino al propósito y al intento. Vemos al protagonista en el primer acto huir de las seducciones del mundo; mas no asistimos á sus pruebas para desasirse definitivamente de aquéllas, ni sabemos de sus luchas más que lo que breve-

mente dice al departir con Alma, su hija, cuando regresa disfrazado de mendigo. Ha pasado dolor, trabajos, penalidades; pero el dolor, que es un mal en sí mismo, para que se trueque en bien y se le pueda atribuir influencia purificadora es menester que sea un medio para algún bien que por su virtud se alcance. Así, en la lucha para vencer lo temporal y adherirse á lo eterno, el dolor puede ser un bien si nos disgusta de lo pasajero de la vida. El espectáculo del dolor ajeno y el dolor padecido estuvieron en el origen de muchas conversiones. La contemplación de un enfermo, de un viejo achacoso y de un cadáver, movió al príncipe Sidarta á huir del regalo y los placeres de Kapilavastu; y no hay para qué citar los casos de San Francisco de Borja, de Raimundo Lulio y del abate de Rancé, porque ellos solos, con tropel de otros, acudirán á la mente del lector por ser tan conocidos y familiares. Mas la eficacia regeneradora del dolor no la vemos tampoco en el drama de Ganivet. El escultor, cuando regresa de sus peregrinaciones, no ha conseguido la libertad que buscó, no se ha vencido á sí mismo, no ha logrado la emancipación de su alma, y se necesita al final un milagro para que alcance su ideal ó tenga al menos una visión gloriosa de él.

Además de frío, es el drama de Ganivet un drama nebuloso y obscuro. No se puede pedir, claro está, á un drama místico, el mismo grado ni la misma clase de claridad que á una comedia de costumbres de la clase media ó del gran mundo, en que se trate del adulterio, de la vanidad social ó de cualquier tópico semejante. Dentro de su índole y de su asunto particular es como hay que juzgar la obscuridad de *El escultor de su alma;* y así mirado, resulta el drama

confuso, falto de precisión, habitado por un pensamiento flotante y vago, en estado de nebulosa. Sin entrar aquí en la cuestión de lo claro y lo obscuro en literatura, tan sencilla á primera vista que casi no es cuestión, pero harto compleja si se la examina despacio, como que va envuelta en ella la de la colaboración subjetiva del lector ó del espectador en el efecto artístico de una obra, hay que reconocer que, en general, esa obscuridad, cuando afecta á lo esencial de una obra, perjudica necesariamente á la impresión estética. El arte es un medio de comunicar impresiones ó estados de ánimo. La obscuridad hace que el autor comunique menos de su pensamiento ó de su estado de ánimo, y que la impresión sea, por tanto, menos viva y honda; que entre en ella un elemento de indecisión y de duda que la paraliza y la disminuye.

Adolece, además, *El escultor de su alma* de cierta monotonía. Casi no hay en él más que un personaje, el escultor Pedro Mártir, quien de tal suerte domina á los demás, insignificantes y pálidos á su lado, que el drama adquiere caracteres de monólogo. Faltan la lucha y el contraste, fuentes de interés dramático difíciles de reemplazar.

Con todo esto, el drama de Ganivet no sólo es digno de ser leído, sino que creo yo que representado ante un público culto, despertaría, si no vivo interés, serenas y hondas emociones estéticas. Algunas de sus escenas, como la del escultor y Alma en el acto tercero, y la apoteosis final, creo que, representadas por buenos actores, habrían de ser de gran efecto.

"LA CATEDRAL"

El título de esta novela de Blasco Ibáñez recordará al punto, al lector algo enterado de la literatura francesa contemporánea, el libro de J. K. Huysmans, llamado también *La Catedral*. Pero, aparte de algunos pormenores descriptivos, que en la novela de Blasco Ibáñez son subalternos y en la de Huysmans desempeñan papel más principal, la semejanza no pasa del título, como no vayamos á buscarla en el hecho de que *La Catedral* de Huysmans dista mucho de ser el mejor de sus libros, y la de Blasco Ibáñez es bastante inferior también á otras obras del notable novelista valenciano.

En la obra de Huysmans es muy escaso el elemento novelesco. Pertenece *La Cathédrale* á la serie de novelas en que dicho escritor, después de haber cultivado el género naturalista con bastante fortuna, y de haber penetrado en su libro *Là-Bas* — que parece señalar el punto culminante de su inspiración — en los misterios de la magia moderna, se propuso historiar las etapas de su conversión, real ó fingida, al catolicismo, atribuyéndoselas á su héroe Durtal. En *La Cathédrale* la fábula novelesca sirve de pretexto

para que Huysmans describa la catedral de Chartres y se enfrasque en disertaciones sobre la filosofía de la arquitectura religiosa, y en particular sobre la simbólica y la mística cristianas, aplicadas á los templos que levantó la piedad de los siglos medios. Todo esto lo hace Huysmans con cierta erudición, con claro sentido histórico en ocasiones, y con exuberante y viva fantasía. Hay en esa reconstrucción histórica y psicológica de lo que fueron las catedrales y del ambiente social que se cristalizó en sus fábricas peregrinas, páginas primorosas de hondo pensamiento y atildada forma, pero que de todo tienen menos de relación novelesca, y pertenecen, en rigor, al género de *El genio del Cristianismo,* de Chateaubriand, con cuya tentativa de interpretación estética y simbólica de los dogmas y ceremonias cristianos ofrecen no pocos puntos de semejanza las últimas obras de Huysmans.

La Catedral de Blasco Ibáñez es más novela, aunque no lo sea tanto ni con tan robusto objetivismo como otros libros anteriores del mismo autor, tales como *Cañas y barro* ó *Arroz y tartana.* Algo describe el novelista de la catedral de Toledo, en cuyas dependencias coloca la acción de su novela, pero sin meterse en las filosofías de Huysmans, que responden á una disposición de espíritu muy diferente de la de Blasco Ibáñez, el cual deja que salgan á la superficie en esta obra sus preocupaciones y sentimientos de propagandista revolucionario, en vez de encerrarse, como en las mejores de sus novelas anteriores, en la serena neutralidad objetiva de la contemplación artística.

Todo ese elemento descriptivo es secundario en la

novela de Blasco Ibáñez; es como el telón de fondo de la acción. En realidad, no nos presenta esta novela la vida de la catedral; pues aunque en algunas escenas asistamos á ceremonias litúrgicas, y en otras se hagan referencias al cabildo, ó aparezca el arzobispo (un arzobispo difunto ya), retratado evidentemente con arreglo á las hablillas y chismes del vulgo, lo que con preferencia pinta Blasco Ibáñez son las dependencias de la iglesia primada en que viven sus servidores y domésticos seculares; entre éstos se desarrolla la acción, y de entre ellos salen las principales figuras novelescas. Así como en *La de Bringas* pinta Pérez Galdós ciertas categorías de la servidumbre palatina, y no la vida del palacio real en los años anteriores á la revolución de Septiembre, en *La Catedral* no es la catedral misma, sino la servidumbre que vive en sus desvanes, en las Claverías, lo que forma la materia novelesca con que ha elaborado la fábula el autor.

El personaje principal de la obra es un anarquista. El contraste que resulta de poner enfrente de la organización social más conservadora y tradicional, como es la Iglesia, á un representante de la tendencia más revolucionaria en el pensamiento y en la acción, no es una novedad en la literatura contemporánea. En el *París,* de Zola, vemos al anarquista científico Guillermo Froment obsesionado por la idea de destruir la basílica del Sagrado Corazón, pero esta oposición tiene algo de grandioso y de trágico en la novela del escritor francés: reviste allí proporciones de duelo entre dos ideas y dos mundos, y el anarquista tiene toda la arrogante osadía de un genio del mal, de un espíritu destructor y rebelde; mientras que en el libro de Blasco Ibáñez su acción es comparable á la labor

obscura y ruin del microbio, que va consumiendo los tejidos de un organismo.

Una ojeada al argumento de *La Catedral* aclarará las observaciones que he de hacer acerca de esta novela. El personaje principal, Gabriel Luna, procede de una familia de servidores ó dependientes de la catedral toledana. En sus dependencias nació; allí se deslizaron los juegos de su infancia. Su natural despejo y su afición al estudio impulsaron á sus padres á dedicarle á la carrera eclesiástica. La guerra civil le sacó del Seminario, donde había conseguido distinguirse, y le llevó á las filas del ejército de D. Carlos. Tras la campaña vino la emigración. Renacieron allí las antiguas aficiones del ex-seminarista al estudio; pero las nuevas compañías y el nuevo ambiente intelectual y moral que le rodeaba produjeron una completa revolución en su espíritu. El católico y carlista de ayer se vuelve anarquista, y como tal anarquista hace propaganda. Las andanzas de su vida le llevan á Barcelona; es atormentado en Montjuich, y cuando recobra la libertad se ve vigilado y perseguido constantemente por la policía, que le obliga á cambiar de domicilio apenas se establece en algún lugar, convirtiéndole en una especie de Judío errante moderno.

En esta azarosa existencia, desmaya el ánimo del anarquista, cuya salud ha sufrido grandes quebrantos en las duras pruebas que le reservó la vida. Apetece el reposo, la obscuridad, desea hundirse en el olvido, y su espíritu se vuelve hacia la antigua catedral en que se deslizaron los alegres días de su infancia. Ve en ella un asilo, un rincón ignorado donde morir, previendo que han de ser breves sus días; y á la catedral vuelve, y allí le acoge amorosamente su hermano, que es un

vara de palo, una especie de sacristán, uno de los domésticos del templo.

Al principio, Gabriel procura pasar inadvertido, oculta sus ideas, quiere olvidar su pasado reciente de luchas, para retornar á aquel pasado remoto de que le habla la catedral. Pero bien pronto renacen sus aficiones y sus hábitos de proselitismo, y poco á poco empieza á hacer propaganda de sus ideas entre los servidores del templo que con él conviven. Al principio, aquellas humildes y sencillas gentes le oyen asombradas y temerosas; luego, se van despertando sus pasiones, comparan la estrechez en que viven con los tesoros que la fe ha acumulado en la catedral, con las joyas espléndidas ofrecidas por la piedad á las imágenes. Lentamente se van formando pensamientos criminales en aquellos cerebros, y una noche, mientras vigila Gabriel, que ha aceptado el puesto de guardián nocturno de la iglesia para ayudar con el salario á su hermano, penetra en el templo silencioso un grupo de los que han sido sus discípulos, y le incita á consentir el plan que tienen formado de apoderarse de las alhajas de la Virgen. Él se resiste, le hieren; se consuma el robo, le toman por cómplice ó coautor del delito, y la muerte le libra de ser condenado por aquel crimen ejecutado por otras manos, y que es el único fruto que han producido sus predicaciones.

* * *

El Sr. Blasco Ibáñez ha seguido en esta novela un procedimiento semejante al que empleó Zola en sus *Evangelios,* y que consiste en intercalar en la acción, ya en discursos, ya en soliloquios de los personajes,

largas disertaciones sociológicas. Esta manera, que es evidentemente en Zola una manera de decadencia, da á sus novelas últimas la apariencia de macizas y pesadas construcciones, á cuyas líneas se esfuerzan en vano en prestar ligereza y elegancia la vehemencia del estilo, la calculada simetría que guardan las diferentes partes de la obra y el vigor y elocuencia que adquiere á veces el discurso. Pero con todo, cualquiera que compare alguna de dichas obras con las de la serie de los *Rougon Macquart,* observará cuán grande ventaja llevan estas últimas en movimiento dramático, en el interés de la acción, y en todo lo que forma la esencia de la novela.

Algo semejante le ocurre en *La Catedral* al señor Blasco Ibáñez, pues esta novela no resiste la comparación con otras del mismo autor, en que todo es viviente evocación objetiva de la realidad, y en que se admira una potente plasticidad en las representaciones. En esta ocasión, el autor de *Cañas y barro* ha abandonado el terreno en que le hacen triunfar sus mejores facultades, para penetrar en otro — el de la controversia sociológica — en que sus medios son evidentemente inferiores á los que reune como novelista. En esta esfera, creando tipos, tejiendo acciones, comunicando intensa fuerza dramática á los sucesos imaginados, reproduciendo con jugoso y exuberante colorido la realidad exterior, pocos igualan al señor Blasco Ibáñez; pero como expositor de teorías sociológicas no se levanta por encima del nivel ordinario. Quizás su estudio de estas materias no ha sido profundo; quizás su espíritu, tan accesible y abierto á las impresiones del arte, no tiene la suficiente profundidad filosófica para mostrar en estos asuntos una

potente originalidad; pero sobre todo esto hay que considerar que la novela es historia — historia imaginaria, pero historia al fin — y no filosofía; que su materia son hechos y no doctrinas, y que por esta índole de la novela, doctrinas y filosofías, cuando se prodigan en sus páginas, aun en el caso de estar expuestas con singular elocuencia, constituyen un peso muerto que retrasa la marcha de la acción y divide y trunca el interés.

Al describir el Sr. Blasco Ibáñez la catedral, al evocar recuerdos históricos de los antiguos arzobispos, harto se ve que el que habla no es un erudito, ni un cultivador asiduo de la historia, y hasta se adivina que todo aquello es una preparación adquirida para ilustrar con tales recuerdos y apreciaciones artísticas la acción de la novela, y que no salen dichas noticias de un hondo estrato de cultura anterior, sino que son elementos adventicios allegados de momento para los fines del libro; pero todavía en esta parte acierta el Sr. Blasco Ibáñez á dar vida y atractivo artístico á lo que dice, y sobre todo á no hacerlo pesado é indigesto. Y es que, á falta de los conocimientos de un especialista y de la familiaridad con la historia y dominio de ella que da el estudio asiduo, posee el novelista valenciano esa adivinación é instinto artístico que descubre en los materiales históricos, aunque sólo los haya examinado por encima, el filón estético que contienen.

Pero donde es menos afortunado, y no sólo menos afortunado, para hablar con verdad, sino desafortunado del todo, es en los discursos que pone en boca del anarquista. Son pesados, interminables, vulgares; y no es eso lo peor, sino que algunos de ellos no guardan relación alguna con las situaciones de la novela,

siendo verdaderos ripios que lastran inútilmente la obra con el peso de su palabrería. A este número pertenece la disertación sobre la decadencia de España que pronuncia el anarquista Gabriel, disertación que carece por completo de originalidad y está inspirada en gran parte en lo que escribió el malogrado profesor y publicista Macías Picavea en su libro *El problema nacional,* del cual se reproducen hasta frases enteras, con corta variación, en el de Blasco, resultando en conjunto el discurso del anarquista una sarta de lugares comunes, en la cual, aunque no esté todo reñido con la verdad histórica, hay una parte considerable de exageración y un evidente exceso de vulgaridad. Otro pegote menos justificado aún es lo que dice el propio anarquista de la salud de un joven monarca, cosa que de ninguna manera viene á cuento en la novela, y que es reproducción algo expurgada de lo que ya escribió el Sr. Blasco Ibáñez en su periódico *El Pueblo;* escrito que fué por cierto muy censurado, y no sin razón, pues las consideraciones sobre la buena ó mala salud de las personas pertenecen á una esfera íntima, personal, inviolable en cierto modo para los extraños, á la que no es lícito ir á buscar armas de oposición ó de crítica.

No son más afortunados otros discursos del mismo personaje, que sólo por la brillantez del estilo se levantan algo sobre el nivel ordinario de los folletos de propaganda anticlerical ó anarquista. Esos discursos eran en su mayor parte innecesarios para caracterizar la figura de Gabriel, y son positivamente inútiles y aun perjudiciales para el interés de la acción.

Y es de notar cómo la tesis de todos estos discursos resulta refutada por la conclusión que se des-

prende espontáneamente de los hechos de la novela. Si el Sr. Blasco Ibáñez se hubiera propuesto ofrecer en su libro un ejemplo de los peligros de la propaganda anarquista, y demostrar que las ideas que ella propala, al caer en cerebros incultos no puede producir más que males, es indudable que habría conseguido su fin cumplidamente. Lo que resulta de las predicaciones del anarquista Gabriel es que los sirvientes de la catedral, que las oyen y se dejan convencer por ellas, las toman tan al pie de la letra, que resuelven robar las alhajas de la Virgen. El efecto de aquellos discursos es, sencillamente, un robo, la perdición de varias personas que vivían antes tranquilas, honradas y felices, y la del mismo anarquista, que fué á buscar un asilo en la catedral, y por su afán propagandista no logró la paz propia y perturbó la ajena.

No creo yo que el Sr. Blasco Ibáñez se propusiera hacer ningún género de propaganda anarquista en su novela; pero de seguro no se proponía tampoco dar una lección moral contra el anarquismo. El desenlace de su libro hay que atribuirle á que el artista ha vencido al sectario y le ha hecho conducir la acción de esa manera y llegar á un desenlace tan lógico como dramático, sin reparar en cuál era la moraleja que, naturalmente, había de desprenderse de aquel final del argumento.

No sería imparcial este juicio si á las anteriores observaciones no añadiese que hay algunas hermosas páginas en la novela. La vuelta de Sagrario á la casa paterna es una escena sentida y vigorosa; lo es también aquella en que el anarquista y su hermano, el *vara de palo* de la catedral, vuelven á verse tras larga ausencia, y el segundo relata al primero su do-

lor y su zozobra cuando se enteró de las prisiones de Gabriel en Montjuich. Hay también en la obra algunas descripciones de intenso colorido, pero el conjunto se resiente de aquel exceso de fárrago doctrinal de calidad mediana, á que antes se hace referencia. Es evidente, por otra parte, que el autor no se ha asimilado los tipos que quiere describir en este libro de un modo tan perfecto como los huertanos de Valencia, que figuran como principales personajes en sus mejores novelas.

EL CASO DE OHNET

Se tomará tal vez á paradoja; pero creo que, si de algo sirve la crítica, el examen de los libros que se leen mucho y de los autores que llegan á hacerse populares, aunque sean ellos y sus obras medianos y hasta vulgares, es más importante que el de los escritores raros, delicados, exquisitos y el de las obras gustadas sólo por una refinada minoría. Me parece más importante el examen de los primeros, porque ellos son los que ejercen verdadera influencia sobre el público, aunque esa influencia suela ser pasajera y superficial; y aun diré más: no sólo me parece de mayor importancia el examen de esos autores populares grandes y chicos, buenos y malos, inspirados y pedestres, que el de aquellos otros literatos que escriben para un reducido círculo de espíritus selectos ó simplemente excepcionales (la extravagancia puede ser también una excepción), sino que el primero de estos estudios me parece más interesante. Desde luego es más útil, porque si la crítica puede ejercer alguna misión docente, alguna acción directora y correctiva sobre el gusto, es dirigiéndose á ese público medio que da la popularidad á los autores, y que no

es bastante culto para elaborar por su cuenta doctrinas, declarándose independiente en absoluto de la crítica, ni tan iletrado que la ignore y séale ella inasequible. Y añado que es más interesante, porque en todo literato ó en toda obra que goza del favor del gran público, del público que es enteramente público, hay que ver un fenómeno de psicología colectiva y de estado social; mientras que en las obras y en los autores que son para pocos, lo más que puede haber es un caso individual sugestivo y atrayente.

Además, no hay que darle vueltas: se escribe para el público. Escribir para los literatos, para el público menos público, y al mismo tiempo más reducido y más parcial, es una extravagancia, es aberración de una vanidad misantrópica que desnaturaliza las letras. La empresa viril del que tenga verdadera vocación literaria es la conquista de un público todo lo grande posible, presente y futuro, si se puede. Sólo que esa conquista puede hacerse con el talento verdadero, como la han hecho Zola y, entre nosotros, Galdós, por ejemplo, y puede hacerse también con moneda falsa, con cualidades de las que cautivan los instintos de vulgaridad que entran en el gusto del gran público.

Se me ocurre esto con motivo de un libro de Ohnet. Entre las traducciones de libros extranjeros que he recibido en estos últimos meses figura la de una novela de Ohnet, *El camino de la gloria.* A mí me parece naturalísimo que se publiquen novelas de Ohnet, desde el momento en que hay mucha gente á quien le gustan, pues los libros se publican precisamente para eso, para que los lea la gente; pero no ignoro que Ohnet no es santo de la devoción de los intelectuales de la literatura, y también esto me parece

natural, porque Ohnet es, en realidad, un novelista vulgar, una medianía triunfante.

Por todo esto, Ohnet es un caso literario interesante; caso muy lógico, aunque mirado por fuera parezca raro y contradictorio. Contradictorio, porque entre sus tiradas de 100.000 y más ejemplares, y el desdén con que le mira la crítica, hay una oposición evidente. Chocante, pues aunque se pueda alegar que el ser malo un autor justifica precisamente el que tenga muchos lectores, eso no pasa de ser una ocurrencia. No está demostrado que el gran público se incline necesariamente á lo malo, ni que tuviese razón Lope al decir que se debe hablar en necio al vulgo para darle gusto. Será ó no será necio el vulgo; pero tiene instinto artístico para apreciar lo bueno, como lo prueba el que rara vez dejan de alcanzar popularidad los grandes autores, como no sean sibilíticos y obscuros, ó estén enteramente divorciados de las ideas de su tiempo. Y cuando alguna medianía conquista una gran popularidad que viene ancha á sus merecimientos, hay siempre alguna razón para ello.

Así ocurre con Ohnet. Hay que empezar advirtiendo que si exagerado es el favor que le ha dispensado el público, también lo es, en sentido contrario, el desprecio con que una parte de la crítica le trata. Tal vez la primera de estas exageraciones entra por mucho en la segunda. En pocas esferas de la actividad y del comercio humano es tan intenso como en la vida literaria el dolor del bien ajeno, que aquí hiere las fibras más delicadas de la vanidad. Para los que no le alcanzaron ó le obtuvieron menor del que juzgan merecer, el éxito ajeno es un gran pecado, que sólo puede hacerse perdonar á fuerza de talento. Calcúlese

si será mortal ese pecado, cuando el pecador no es más que una medianía triunfante hábil y afortunada.

Por eso, por medianía y por triunfante (y más acaso por lo segundo), maltratan á Ohnet muchos críticos, y otros por espíritu de imitación les siguen.

Entre los novelistas de cierta nombradía, hay en Francia muchos tan medianos como Ohnet, pero que, por desdicha de ellos, no tienen que hacerse perdonar las tiradas de 100.000 ejemplares del autor de *Sergio Panine*, la insolencia del éxito inmerecido ó poco merecido.

En la vida literaria, como en cualquier otra esfera de la vida social, hay éxitos buenos ó malos, inmerecidos; pero no los hay sin causa. La casualidad ejerce influencia pasajera y rara en los sucesos humanos, y sus efectos nunca son constantes. Obra un minuto, un día; pero no acompaña á nadie año tras año, ni se casa con hombre alguno.

¿Cuál es el secreto de la fortuna de Ohnet? Secreto no es en realidad, como veremos en seguida. ¿Qué representa Ohnet en la novela francesa de estos tiempos? Nos lo dirán sus biógrafos, y más claro los más elementales, los que están al alcance de todos, los que recogen la opinión corriente. Para esto sirven que ni pintadas las enciclopedias, por lo mismo que son archivo de lugares comunes, en lo opinable al menos, y se inclinan generalmente á la opinión media. Esa opinión media, y aun el mismo sentir vulgar, es lo que puede explicar mejor el buen éxito de los autores medianos.

Veamos lo que dice de Ohnet uno de los Diccionarios enciclopédicos más recientes, el *Nouveau Larousse illustré:* «Empezó por el periodismo, cultivando algún tiempo, no sin alguna habilidad, el boletín po-

lítico y la crónica parisiense. Pero le tiraban la novela y el teatro. Triunfó en ambos de un modo tan constante y con éxito tal cerca del gran público, que comparados los triunfos con el valor literario de sus obras, le acarrearon críticas apasionadas.

»...Se podría decir que es el historiógrafo de la burguesía contemporánea. No es un artista de la forma; carece de una manera suya y del dón del estilo; pero, en cambio, no se le puede negar claridad en la exposición, desenvolvimiento lógico y una positiva habilidad en la composición dramática». «Ha reflejado los sentimientos, los gustos y el espíritu de la burguesía», dice otro de los biógrafos de Ohnet.

Ahí está la clave de los triunfos de librería de Ohnet y también la explicación del menosprecio en que la crítica le tiene. Ese historiógrafo de la burguesía, que piensa y siente como ella, y la habla de cosas que la interesan y la divierten, no tiene estilo, es un escritor mediocre, impersonal, que escribe como todo el mundo y á quien todo el mundo puede entender sin trabajo. Y al mismo tiempo es un inventor de fábulas novelescas; maneja bien sus personajes, combina con destreza sus escenas. Sabe administrar bien, en una palabra, el interés dramático de la novela. Le falta, pues, á Ohnet lo que menos les importa, por lo general, á los lectores de novelas: el estilo; y tiene en cambio lo que menos suelen apreciar los refinados en literatura: la inventiva fecunda y el arte de guiar una acción.

* * *

¿Pero va descaminado el gran público en sus preferencias por este y otros escritores vulgares, cuyos

libros lee y compra? Quizás no. El estilo es cualidad del escritor; la inventiva, cualidad del novelista. Y el escritor y el novelista pueden fundirse en una sola persona, pero pueden también andar separados.

Figuraos un escritor primoroso. Su estilo es bello, expresivo, elocuente. La palabra ilumina cada concepto, abrillanta y matiza cada representación; la cadencia de la frase halaga al oído; la propiedad de las voces deleita el entendimiento; el lenguaje corre cristalino y limpio como un arroyo de aguas puras. Ese escritor se pone á escribir una novela. Los personajes hablan como académicos de la lengua, de los que hablan bien; todo está dicho maravillosamente; el ingenio y la agudeza ponen sus sales en la frase. Pero, si el tal estilista no tiene la facultad creadora del novelador; si no es un inventor que sepa hallar en el mundo de la realidad, ó traer del mundo de la fantasía, un drama y unos personajes con apariencia viviente; si no es al mismo tiempo un compositor que sepa combinar los elementos de la fábula, idear y dirigir una acción, hacer que nos interesemos por los seres imaginarios que nos presenta, no será nunca un novelista.

Representémonos ahora el caso contrario. Este otro escritor de novelas ignora los arcanos del estilo; tiene la gramática indispensable; escribe un poco mejor que su sastre y su zapatero; pero su imaginación es fecunda: concibe y pare personajes, vidas imaginarias, escenas tristes y alegres, cómicas y dramáticas. Por su fantasía pulula una multitud de homúnculos novelescos, que al empezar á correr la pluma sobre el papel acuden dócilmente á la evocación, y salen regocijados á la luz del sol. Este escritor

que os digo no será un novelista completo, le faltará la forma; pero será al cabo un novelista, tendrá público, venderá sus novelas, alcanzará quizás, como Ohnet, tiradas de 100.000 ejemplares; y si es hombre discreto, se reirá de los que le mienten el estilo, aunque, como es condición humana estar cada uno descontento de su suerte, tal vez le acibare la vida el no escribir mejor y que se lo echen en cara.

El lector suele buscar en la novela un suplemento de ilusión. Felices é infortunados, todos llegamos á cansarnos de nosotros mismos y de lo que nos rodea, y ansiamos salir alguna vez de nuestra propia vida, vivir otras vidas, conocer otras personas, que por lo mismo que son imaginarias han de ser poco molestas, puesto que podremos echarlas de nuestra intimidad cuando queramos. Los jóvenes por lo que ignoran de la vida, los hombres maduros por lo que saben de ella, se deleitan con estos simulacros de existencias humanas que el novelista les presenta. Los unos distraen con ellas la prosa de su propio vivir acompasado, monótono, sin incidentes; los otros ven acaso en este juego de posibles un reflejo vago de las posibilidades abortadas de su propia existencia. Lo que hay de romántico, de imaginativo y de curioso en el hombre se complace en estas historias fingidas. Las novelas nos hacen soñar despiertos; y como el ensueño nos traslada á un mundo quimérico revestido de vivas apariencias de realidad, nos hace olvidarnos de nosotros mismos y de lo que nos rodea; ser otros, sin dejar de ser lo mismo que somos en ideas y sentimientos. Se comprende que la lectura de novelas llegue á constituir un vicio, como el abuso de los narcóticos y de los estimulantes.

Y si la novela es un suplemento de ilusión, ¿qué han de pedirle los lectores sino aquellos elementos de ilusión que les faltan? Y lo que más falta en la vida ordinaria de las clases medias de los pueblos civilizados, entre las cuales se recluta el mayor contingente de los lectores de novelas, es movimiento, variedad, accidentes. Una vida igual, monótona, lisa, reglada por ocupaciones que se repiten á las mismas horas, año tras año, por hábitos que hacen igual el día de hoy al de ayer y al de mañana, y por convenciones sociales que conspiran contra lo original y lo espontáneo; esa vida que, bien mirado, puede que sea la más feliz y la más racional, no satisface á la loca de la casa, que hasta en los más cuerdos y en los menos imaginativos es loca, y la hace buscar en las páginas de una novela la animación y la variedad de sucesos que no encuentra en la propia experiencia. De ahí el gusto con que leen las novelas de aventuras, y en general toda novela de acción dramática y movida, aquellas personas dentro de cuya vida el más liviano suceso es un acontecimiento.

La intriga tiene en la novela mucho más público que el análisis psíquico y que la descripción. El público suele ser objetivo y realista: no quiere fatigarse demasiado, ni se le ocurre mirar por dentro á los personajes; le basta ver lo que hacen, y le interesan más los actos externos que la trama confusa y delicada de los motivos interiores. Tampoco las descripciones suelen cautivarle demasiado. Para apreciarlas se necesita saber ver las cosas, y son muchos los que están ayunos de ese género de visión que detalla los objetos y recibe de ellos una imagen rica en matices. Además, tanto el análisis psíquico de los personajes como la

descripción artística de la realidad exterior, son para leídos despacio; y la atención del vulgo se pára poco en cada cosa, pues siendo superficial agota pronto cada imagen. Centenares hay de lectores que saltan páginas enteras de una novela para buscar el diálogo ó llegar más de prisa al desenlace de alguna aventura que les interesa.

Todo esto explica que sin estilo, sin grande penetración psicológica y sin maestría en las descripciones, pero con inventiva y soltura para concluir una acción, se pueda ser novelista gustado de muchos, como lo es Ohnet. Pero hay en los libros de éste algo más que ha ayudado también á sus éxitos de librería. Historiógrafo de la burguesía — como dicen sus biógrafos, — expresa el sentir, las ideas y las preocupaciones de ésta. La tabla de valores mentales del novelista es la misma de esa burguesía que le lee. Son semejantes, y por serlo están llamados á entenderse.

* * *

La novela de Ohnet citada al principio puede tomarse por ejemplo de esa disposición espiritual del autor que siente con el sentir vulgar y discurre con las ideas de todo el mundo. Ya el título general de la serie, *Las batallas de la vida,* y el especial de la novela, *El camino de la gloria,* tienen algo de folletinesco y retumbante que estampa en el umbral de la obra el rótulo de la vulgaridad. Pasemos adelante y veamos cuál es el asunto de la novela. El protagonista, Derstal, es un músico de talento que debe gran parte de sus triunfos á la hermosa cantante Eva Brillant, asociada á él por lazos de amor y de colabora-

ción artística. Juntos han dado los primeros trabajosos pasos en la carrera del arte, juntos han ido venciendo las dificultades de la vida, juntos han llegado á la celebridad. Pero Derstal, menos constante que su amiga y menos enamorado de ella que Eva lo está de él, se rinde á los encantos y á los millones de una joven norteamericana, Susana Brandon, se casa con ella, y desde aquel momento su inspiración artística empieza á decaer. Pronto se cansa del nuevo círculo social á que le ha conducido su matrimonio: riñe con su cuñado y con sus suegros, logra que su mujer le siga y acaba por separarse de ella; con lo cual es de suponer, siguiendo el espíritu de la novela, que recobre del todo la inspiración perdida y avance nuevamente por el camino de la gloria. El asunto, como se ve, no tiene nada de particular. Es una de las variantes del tema del americanismo, presentado aquí en contraste con el refinamiento artístico que Derstal quiere representar.

El pensamiento capital de la obra es falso y vulgar. No se comprende por qué ha de ser más favorable á la inspiración artística vivir amancebado con una cantante que casado con una mujer discreta y hermosa que comprende el talento de su marido. Con todo, un novelista de mayores dotes que Ohnet hubiera podido sacar de ahí una buena novela. En la ejecución es donde verdaderamente se ve la calidad del autor. Le ocurre á éste que, queriendo presentar tipos, traza caricaturas.

Eso son los norteamericanos, caricaturas, eso es el crítico Laviron, en quien vemos al tío gruñón é irritable, áspero como un erizo, pero bueno en el fondo, de las antiguas novelas. Cada personaje es la represen-

tación convencional del concepto vulgar de una clase de personas. Derstal es el artista tal como lo entiende el vulgo, exagerando el alcance de las anomalías del genio; y los Brandon son la representación grotesca que tiene de los yanquis el vulgo francés y el vulgo de muchas partes, pero más todavía aquél, por lo mismo que le molesta grandemente, y ofende su vanidad nacional el que haya alguien que no rinda parias á las maravillas de su cultura y de su tierra.

Con todo eso, la novela es propia para agradar á muchísimos lectores. Es fácil en el desarrollo de la acción, no fatiga, tiene la claridad y la lógica aparente de lo superficial. Entretiene, sin impresionar. Está al alcance de cualquiera. Pide muy poco al entendimiento del lector.

* * *

...Para la crítica, el caso de Ohnet envuelve una lección, un llamamiento á la humildad. La indica cuán limitada es su acción sobre el público, cuán escasa su influencia. El éxito es democrático. Y mientras el crítico, desde el trípode de su periódico ó su revista, define las normas del arte y diserta gravemente sobre ellas, el público se pára un momento á oirle, da luego media vuelta y se va en pos de quien le da la gana.

LA FAMOSA NOVELA «¿QUO VADIS?»

NERÓN Y SU LEYENDA

La famosa novela de Sienkiewicz *¿Quo Vadis?* ha llegado á hacerse popularísima en España. Contadísimas serán las obras recreativas, españolas ó extranjeras, que hayan conseguido tan rápida difusión, tantos lectores, tan numerosas ediciones, casi al mismo tiempo publicadas. Hasta es dudoso que modernamente haya habido alguna otra novela cuyo buen éxito pueda compararse con el de *¿Quo Vadis?* Las mismas novelas últimas de Zola, siendo obras de un autor de fama universal, que contaba con el colosal reclamo de los centenares de miles de volúmenes de sus obras anteriores, no han alcanzado tantas ediciones casi simultáneas en tantas lenguas diferentes. *¿Quo Vadis?* es obra de un escritor ignorado hasta ahora, ó poco menos, en la Europa meridional, y cuyo idioma propio no es de los que *universalizan* fácilmente á un autor, como el francés. Bien es verdad que desde el momento en que Sienkiewicz fué traducido en París, como Ibsen, Björnson y otros escritores del Norte, tuvo segura la notoriedad universal. Para una gran parte del mundo, Francia es todavía el in-

termediario que la pone en comunicación con las literaturas, las filosofías y las artes exóticas. Es seguro que todas las traducciones españolas de Sienkiewicz son traducciones... de la traducción francesa.

Citaré otro ejemplo para mostrar lo extraordinario del triunfo editorial, ó sea del buen éxito (traducido en número de ejemplares) que representa *¿Quo Vadis? Los Miserables*, como sabe todo el mundo, es una de las novelas más famosas de Víctor Hugo; una de las de mayor sensación y de las más discutidas por la índole de su asunto y su tesis. Pues, sin embargo, *Los Miserables*, cuyo número de ediciones es crecido, no tuvo tantas como *¿Quo Vadis?* ha tenido en poco tiempo. Porque lo que ha ocurrido en España, ha sucedido también en mayor escala en los principales países de Europa y de América. En la *Revista de Ambos Mundos* he leído en cierto artículo referente á otra novela de Sienkiewicz, que *¿Quo Vadis?* ha sido traducida á veintitantos idiomas. Desde luego podía afirmarse *à priori*, que cuando en España, donde la afición á la lectura es escasa, se han publicado tres ó cuatro traducciones de este afortunado libro, serían muchas más las impresas en otros pueblos, donde la literatura tiene públicos inmensos.

Es posible que haya facilitado la publicación de tan grande número de ediciones alguna razón industrial. El hecho de que tres editores españoles se hayan apresurado á publicar casi simultáneamente traducciones de *¿Quo Vadis?* me hace creer que, por falta de tratados acaso, esta obra es de las que pueden traducirse sin pagar derechos, de las que son consideradas como bienes mostrencos. Pero esto no quita nada ál triunfo y al renombre adquirido por

Sienkiewicz. Porque, ¿á qué se debe sino á ese triunfo la multiplicación de las ediciones?

***

¿Quo Vadis? es una excelente novela, digna de ser leída y nada peligrosa en el sentido de que pueda temerse de ella una influencia inmoral en el ánimo del lector. Pero, con todo, al comparar su universal resonancia con la suerte de otros libros no inferiores en belleza literaria, se siente la tentación de pensar que su triunfo y su fama han sido superiores á su mérito. Sin menospreciar la obra de Sienkiewicz, puede afirmarse que no supera en ejecución literaria á otras novelas históricas como *Los últimos días de Pompeya*, de Bulwer Lytton, ó *Salambó*, de Gustavo Flaubert; mas, ¡cuánto no ha sobrepujado su rápido triunfo al de estas obras que, al cabo de muchos años de haber visto la luz, no igualan ni con mucho en difusión á *¿Quo Vadis?*! Y eso que el ejemplo se refiere á obras y autores celebérrimos, pues la diferencia sería mucho más marcada, si, como término de comparación, eligiésemos otros libros que, por pertenecer á literaturas más estrictamente *nacionales* y menos *universalizadas* que la francesa y la inglesa, no han salido, á pesar de su valor, de un círculo muy limitado. De las obras del portugués Eça de Queiroz, dos por lo menos, *A Reliquia* y *Os Maias* son superiores á *¿Quo Vadis?* como obras literarias. Entre las dos no habrán tenido ni la vigésima parte de lectores que la celebrada novela de Sienkiewicz.

Grande es el mérito de ésta. Sin él no hubiera sido posible que tantos y tan diferentes públicos aco-

gieran con aplauso la obra, ni que ésta encontrase admiradores en Nueva York como en Roma, en Londres como en Madrid. Pero á su fortuna han ayudado, sin duda, otros factores. Acaso lo gastados que están otros géneros novelescos, la balumba inmensa de novelas naturalistas, psicológicas, novelescas, hace que la novela histórica, que se ha prodigado menos, resulte para el público una relativa novedad. La afición actual de los franceses á las literaturas del Norte, también habrá ayudado algo, pues París sigue siendo, para una parte del mundo, el *elegantiæ arbiter*, como el Petronio de la novela, el juez del gusto y de la fama, definidor de las modas artísticas y literarias. Pero más que estas razones de segundo orden habrá contribuído, sin duda, al grande éxito de *¿Quo Vadis?* la universalidad é interés de su asunto.

Los críticos extranjeros que han hablado de las obras de Sienkiewicz con motivo de esta de que venimos tratando, dicen que *¿Quo Vadis?* no es la mejor, y que donde la personalidad literaria de su autor se manifiesta con mayor relieve y llega á más altura es en sus novelas polacas, y en particular en las de carácter histórico, como *Los cruzados* y *Por el hierro y el fuego*. Pero ninguna de estas novelas ha alcanzado un triunfo como el de *¿Quo Vadis?*, ni lograría acaso interesar, según la opinión de Wyzewa, á un público extranjero, en la medida que interesan y cautivan al público polaco, que ve en ellas la resurrección de su dramática y gloriosa historia. Les falta esa universalidad del asunto que á mi parecer ha entrado por mucho en la extraordinaria difusión de *¿Quo Vadis?*

Las escenas y los personajes que en esta obra nos presenta el novelista son de un interés inagotable,

eterno, en cuanto puede hablarse de eternidad dentro de los horizontes de una civilización. La Roma de los Césares, Nerón, los mártires cristianos, ejercen sobre el espíritu de todo hombre no ajeno á la cultura una poderosa sugestión. La tradición clásica y la tradición cristiana, continúan siendo la base de la civilización moderna, á pesar de todos los cambios superficiales, de todas las revoluciones y de todas las negaciones con que en el curso de los tiempos han ido cubriéndose esos dos grandes y profundos *estratos*. Grecia y Roma en lo profano, el cristianismo en lo religioso y lo moral, siguen gobernando el pensamiento y la conducta de las generaciones actuales, al través de larga serie de generaciones muertas. Y esto ocurre en todo el mundo que se llama civilizado: en Europa, en América, donde quiera que llegan las ramificaciones de la civilización europea, basada en el humanismo y en el cristianismo. Quizás uno de los más poderosos motivos de la uniformidad fundamental que se observa en el espíritu de todos los pueblos que participan de la civilización occidental (en oposición á la civilización ó á las civilizaciones orientales, desarrolladas en otro sentido, con otra tradición y otros ideales) consiste en ese vínculo común de la herencia clásica y la herencia cristiana.

De ahí el prestigio inagotable del asunto en que ha inspirado Sienkiewicz su novela, prestigio que no es arbitrario, pues aunque no ocuparan el lugar que ocupan en la historia y en la educación de los pueblos modernos los recuerdos de la Roma imperial y de los primeros tiempos del cristianismo, tendrían de suyo un elevado valor intrínseco desde el punto de vista estético y ofrecerían á la poesía y á las Bellas Artes caudalosa fuente de inspiración.

La fantasía, al contemplar desde la prosa de los tiempos actuales aquel magnífico espectáculo del mundo antiguo, parece transportada al reino maravilloso del ensueño. Los principios de la obscura secta que había de dominar al mundo y poner á sus pontífices en el solio de los Césares, la orgía de la Roma imperial, el inmenso poder romano extendido sobre todas las tierras y todas las naciones conocidas, la misma magnitud de los crímenes y los vicios en la época de los Césares, son cosas que parecen sobrehumanas, superiores en sus proporciones á la talla actual de los hombres. Nerón mismo ¿qué es sino una encarnación monstruosa del *Uebermensch* de Nietzsche, ó el *único* de Stirner? ¡Extraña alma de histrión, no exenta de sentimiento artístico! Encarnada en un liberto hubiera hecho acaso un buen *mimo*, un regular poeta, un buen cochero de circo; en un individuo de la familia de los Césares, llamado á la púrpura, fué uno de los mayores monstruos que ha padecido la humanidad.

***

¿Quo Vadis? es la mejor vindicación que podía hacerse de la novela histórica, desdeñada por muchos, considerada por unos como un género falso é híbrido, y por otros como una venerable antigualla. Sería un contrasentido que en una época en que tanto favor alcanzan y tan general afición despiertan los estudios históricos, la novela histórica hubiese estado proscrita del campo de las letras ó postergada en él. No ha sido así. Aunque menos que los otros géneros novelescos, no ha dejado de cultivarse. Y aparte de la novela histórica propiamente dicha, muchas de las

novelas realistas ¿qué son en cierto sentido amplio de lo histórico sino novela histórica contemporánea? Recuérdense, por ejemplo, algunas obras de la serie de los *Rougon Macquart*, varias de las de Galdós, *La educación sentimental*, de Flaubert, etc.

Prescindiendo de esto, la novela propiamente histórica, que es de la que aquí se trata, es un género que, lejos de desmerecer al lado de aquellos con que tiene próximo parentesco, posee circunstancias y recursos especiales para despertar el interés del público y producir elevadas manifestaciones estéticas. En un sentido amplio puede decirse que es la epopeya moderna, ó, al menos, la forma de poesía contemporánea (poesía en prosa, por supuesto) que más se acerca á lo épico. La historia es siempre *referencia,* nos da una visión siempre incompleta de las cosas, y las más veces no llega á darnos una visión, sino un relato. Sólo el arte, en sus genuinas manifestaciones, desligadas de fines útiles, tiene el poder de crear y de evocar. Y esto es lo que hace la novela histórica: evocar los muertos, con las mágicas fórmulas del arte. Gracias á ella, y en general á las representaciones artísticas de lo histórico (pero principalmente gracias á las representaciones literarias) vemos resucitados los tiempos y los pueblos que fueron, vivimos un momento en ellos, contemplamos de cerca los personajes y los sucesos de que nos da noticia la Historia, y los vemos no como sombras sino como seres reales, dotados de todos los atributos y accidentes que se observan en la vida, y que con frecuencia no pasan á la posteridad. La historia es siempre incompleta, por lo mismo que tiene que atenerse á fuentes fidedignas y exactas; el historiador nos presenta sólo una parte de lo pasado,

lo demás queda en la sombra, y aun en lo mismo que nos comunica hay á veces mucho de incierto, de dudoso, de enigmático, numerosas lagunas que sólo puede llenar la fantasía.

El mismo Nerón (ya que de él se trata en la novela de Sienkiewicz), personaje tan universalmente conocido, ¿no tiene algo de enigma? Tenemos de su vida testimonios tan minuciosos como el de Tácito, pinturas tan enérgicas como la de Suetonio; la tradición ha amontonado luego sus datos; la erudición ha compilado las noticias sueltas que dejaron otros escritores, pero hasta nosotros no han llegado los escritos de los panegiristas de L. Domicio Enobarbo, y los aficionados á enmendar y rectificar la Historia pueden preguntarse, como lo hace Latour St. Ivars, por ejemplo, si no son recusables los testimonios históricos conocidos, procedentes todos de clientes y hechuras de los Flavios, interesados en hacer aborrecible la memoria del último César; si, como dice Flavio Josefo y el mismo Tácito confiesa al principio de sus Anales, el odio no fué uno de los más activos colaboradores de la historia de Nerón. El hecho es que el pueblo romano amó al monstruo y conservó por mucho tiempo su recuerdo y la esperanza de que volviese á aparecer. Como los aldeanos alemanes de la Edad Media esperaban la vuelta de Federico Barbarroja, y los portugueses del siglo XVI la de don Sebastián, los romanos creyeron por mucho tiempo que Nerón no había muerto y que volvería á reclamar la púrpura. Durante veinte años después de su muerte aparecen tres falsos Nerones y hallan acogida en el Imperio ó entre los Partos.

Rara vez se rectifican con fundamento, al cabo de

siglos, los veredictos de la historia, entre otras razones, porque faltan generalmente materiales para ello; pero las exageraciones pueden atenuarse. Figurémonos que de Felipe II no nos quedaran otros testimonios ni otro retrato que los emanados de los protestantes. Pues este es el caso de Nerón. Fué sin duda un monstruo, pero sólo conocemos de él el retrato trazado por sus enemigos; la historia escrita por los clientes de los Flavios, por Tácito, Suetonio, los Plinios, ó por los historiadores cristianos que veían en el primer perseguidor la imagen del Anticristo. Todavía en el siglo XI se exorciza el Pincio para ahuyentar la sombra de Nerón, y se levanta allí la iglesia de Santa María del Pueblo, con lo cual terminan los prodigios que las gentes supersticiosas atribuían al espíritu del siniestro César.

***

Sienkiewicz se atiene rigurosamente á la historia en su novela. Tácito es su guía principal; Nerón, Poppea, Tigelino, aparecen tales como nos lo muestra el gran historiador romano. Como ejemplo de la fidelidad con que sigue al historiador el novelista, pueden citarse los pasajes de los *Anales* concernientes á Petronio, que es uno de los personajes principales de la novela.

«Tenía por costumbre — dice Tácito — dormir de día y salir de noche á sus negocios y gustos; y así como los otros ganan reputación con su industria, así la había alcanzado éste con su negligencia: y no le tenían por perdido como á muchos que consumen sus bienes, sino por persona que sabía gastar con artificio, y todos sus hechos y dichos, cuanto eran

más sencillos y como de quien venía al descuido, tanto eran más agradables por su llaneza. Con todo eso, siendo Procónsul de Bitinia y luego Cónsul, mostró que era hombre de valor y suficiencia. Después, volviendo á darse á los vicios, ó imitándolos, fué admitido entre los privados de Nerón, para ser juez de sus deleites, porque en aquella grande abundancia de cosas, ninguna le daba gusto ni contento si no la aprobaba Petronio, de donde nació la envidia de Tigelino, como contra su émulo y de mayor crédito en las cosas de gusto, y así acometió la crueldad del Príncipe, á la cual reconocían ventaja todas sus inclinaciones, imputando á Petronio la amistad de Scevino, y sobornó también á uno de sus esclavos para que le acusase, y le quitó los medios con que se había de defender, mandando prender á toda su familia. Acaso había ido en aquellos días César á Campania, y Petronio, habiendo llegado hasta Cumas, fué allí detenido y no sufrió más las dilaciones del temor y de la esperanza, y tampoco quiso morir aceleradamente, porque haciéndose cortar y atar las venas, para tornarlas á abrir cuando quisiese, estaba discurriendo con sus amigos, no de cosas graves con que pudiese ganar fama de hombre constante, ni de la inmortalidad del alma ó de las opiniones de los sabios, porque oía de mejor gana algunas canciones livianas y agradables. Dió dinero á algunos de sus esclavos y á otros mandó azotar. Salió á pasearse, recostóse á dormir, para que, siendo (como era) la muerte violenta, no lo pareciese, y en su codicilo no aduló (como hacían la mayor parte de los condenados) á Nerón, ó Tigelino, ó alguno de los privados, pero con nombre de mozos deshonestos ó de mujeres,

escribió en él todas las maldades del Príncipe, refiriendo particularmente sus estupros extraños, y después de sellado le envió á Nerón y rompió el anillo porque no se sirviesen de él para hacer mal á otros.» (*Anales* XVI, 18 y 19.)

Hasta muchos de los personajes secundarios son realmente históricos y no de invención del novelista. Lo es, por ejemplo, Pomponia Grecina, citada también por Tácito; «Pomponia Grecina, mujer ilustre, casada con Plautio, el que volvió de la Bretaña con el Triunfo de Ovación, siendo *acusada de cierta superstición extraña*, fué remitida al juicio de su marido, el cual, según las órdenes de los antiguos, en presencia de sus deudos vió esta causa, de que dependían la vida y la honra de su mujer, á quien dió por inocente. Esta Pomponia vivió largo tiempo y en continua tristeza, porque después que mataron á Julia, hija de Druso, por la maldad de Mesalina, por espacio de cuarenta años se vistió siempre de luto, sin mostrar jamás contento, y habiéndosele permitido mientras imperó Claudio, alcanzó después por esto gran gloria.» (*Anales* XIII, 32).

Claro es que *¿Quo Vadis?* no es una mera glosa de los historiadores clásicos, ni un mosaico formado con textos de escritores latinos. La fantasía tiene allí la gran participación que en toda obra poética le corresponde, cualesquiera que sean sus materiales objetivos. Pero lo histórico en la novela de Sienkiewicz no es mero aderezo, no es simplemente el marco de una ficción novelesca en la cual fuesen completamente accidentales las circunstancias de tiempo y de lugar.

Lo histórico, en realidad, es lo principal. En *¿Quo Vadis?* está perfectamente entendido lo que

debe ser la novela histórica. Desde el punto de vista de la composición literaria, es un modelo de obras de este género. Como en la novela histórica, para que merezca realmente este nombre, debe predominar lo épico, lo colectivo, sobre lo individual, que por el contrario ha de sobreponerse en la novela psicológica, haciéndola próxima pariente de la lírica, la pintura de la corte de Nerón y la descripción de la vida de las comunidades cristianas son lo principal en la obra. Descuellan en sus páginas las descripciones, los cuadros de conjunto, las escenas del anfiteatro, el viaje de Nerón á Ancio, el incendio de Roma, los suplicios de los cristianos, las orgías del César y su corte.

Tampoco falta el elemento dramático. Los amores de Ligia y Vinicio, amenazados por las pasiones de Popea y las intrigas de Tigelino inspiran páginas de verdadera intensidad trágica. El poder sin límites del César se alza ante ellos como una encarnación del Fatum, del Destino implacable, contra el cual no es posible luchar. Y al cabo, cuando se realiza el prodigio de la salvación de Ligia, expuesta ya en el anfiteatro, parece aquella escena el símbolo del triunfo de la fe cristiana sobre el Destino antiguo.

Si en los personajes verdaderamente históricos es de alabar la fidelidad con que están interpretados en la novela, entre los que son por completo obra de la fantasía, hay algunos que son verdaderas creaciones artísticas, como el sofista Chilón y el cristiano Críspulo. La escena en que éste, clavado en la cruz, increpa á Nerón, es de las más dramáticas de la novela.

El título *¿Quo Vadis?* no es muy propio. La escena á que en él se alude, tomada de las tradiciones cristianas, es en la novela un episodio aislado. La

obra, por otra parte, trata más de Nerón y de la sociedad pagana que de los cristianos.

***

En cuanto á las tres traducciones castellanas publicadas hasta ahora es mejor no hablar. En una de ellas aparece la obra mutilada de modo tan escandaloso, que quizás resulte reducida en una tercera parte de su texto; párrafos enteros han desaparecido y el lector de esta versión no se formará más que una remota idea del libro de Sienkiewicz; leerá sólo una especie de extracto. El lenguaje es en todas incorrectísimo, y á cada paso se topa con construcciones viciosas y galicismos de los que no tienen excusa alguna. Los que han ejecutado estas traducciones, más que traductores han sido verdaderos *traditores* y aun verdugos. El hecho no es nuevo, desgraciadamente, pues esta clase de trabajos está en gran decadencia y las traducciones que se publican, con alguna que otra excepción honrosa, van siendo cada día peores. Se ha convertido en industria, mal pagada, lo que debía ser un ejercicio literario, y así sale ello.

Es lástima que no haya alguna traducción española esmerada y correcta de obra tan notable. Más que tantas traducciones malas, habría valido una sola que fuese al menos gramatical. Como todavía hay anunciadas versiones nuevas, esperemos que al cabo podrá leerse *¿Quo Vadis?* en castellano.

Octubre de 1900.

PROCESO DE LOPE DE VEGA

POR LIBELOS CONTRA UNOS CÓMICOS

Curioso é interesante resulta el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos,* que los señores Tomillo y Pérez Pastor han dado á la estampa en un extenso volumen, impreso á expensas del señor Marqués de Jerez de los Caballeros. En este libro ocupan mucho más lugar que la causa seguida al Fénix de los ingenios las notas y noticias históricas que para ilustración de la misma han reunido y redactado aquellos dos diligentes investigadores de curiosidades literarias. Proceso y noticias históricas, el primero como texto, las segundas como comentario y explicación, contribuyen á esclarecer algunos puntos de la vida de Lope en el período de su juventud, confirman el carácter autobiográfico de *La Dorotea,* y nos dan la clave de esta obra, al par que descubren el verdadero sentido de muchas alusiones contenidas en diferentes romances de Lope de Vega, revelándonos, además, ser obra suya otros de paternidad dudosa ó ignorada.

Se ven de un modo claro y manifiesto en este libro los grandes servicios que la erudición presta á la his-

toria literaria, como á todos los ramos del saber histórico. Sin la diligencia de los investigadores que en archivos, en protocolos, en registros parroquiales y donde quiera que se conservan antiguos documentos persiguen las huellas que dejaron de su paso por este mundo, en los diferentes actos de la vida civil, ya grandes ingenios como el autor de *La Dorotea,* ya capitanes famosos ó cualesquiera otros hombres que realizaron alguna cosa digna de recuerdo, la historia biográfica sería muy imperfecta, no se podrían llenar muchas de sus lagunas y en algunos casos tendría que contentarse con la tradición oral, que si rara vez pierde por completo su verdad primitiva, va transformándose á medida que se aleja más de su origen y pasa por más bocas y por más imaginaciones. El documento, por auténtico y autorizado que sea, no es tampoco una fuente en absoluto infalible para la historia; es un testimonio que puede adolecer de todos los vicios de falsedad que caben en las palabras de los hombres. De ahí que la erudición deba ir guiada y asistida por la crítica, para no dejarse engañar por sus propios materiales.

Siendo la erudición cosa tan excelente y que tantos servicios presta, no es extraño que tenga muchos apasionados. Más difícil sería explicarse la saña con que la sátira se ha cebado á veces en ella y en sus cultivadores, si no considerásemos que entre las cosas notoriamente buenas y útiles apenas habrá alguna que no tenga censores y enemigos. Por otra parte, el oficio del erudito que se pasa la vida persiguiendo lo desconocido de la historia entre los amarillentos papeles de otras épocas, debe de ser tal, que apasione y excite el ánimo como el de la caza, ó cualquier otro

de aquellos en que juega papel importante la persecución de un azar; que azar, aunque haya también sagacidad y competencia por parte del investigador, suele haber en el descubrimiento de algún papel desconocido y curioso que nos ponga en autos de ciertos particulares históricos, antes ignorados ó mal entendidos. No es fácil que un investigador que ha conseguido llevar á cabo el descubrimiento de algún dato inédito, por insignificante que sea, se resigne fácilmente á confesar que aquella noticia por él sacada á luz, carece de importancia. De ahí que muchas veces veamos conceder, en las obras de erudición, una atención desproporcionada á naderías, á pormenores triviales y chabacanos que, en realidad, nada útil ni verdaderamente curioso añaden á lo que sabíamos ya sobre personajes ó sucesos históricos.

En suma, hay en la erudición, como en todo, bueno y malo. Lo bueno nunca es comparable en valor á las creaciones del genio. Las comedias de Lope valdrán siempre más que cuanto averigüen sobre ellas y sobre su autor los investigadores más inteligentes y más sabios. Lo malo tiene el menor grado de maldad posible, y, por lo general, es inocente é inofensivo. A nadie perjudica (como no sea al que pierde su tiempo en estas averiguaciones) el que un sujeto cifre los desvelos de su vida en averiguar si el rey que rabió se cortaba las uñas todos los lunes. La visión de las grandes cosas que nos ofrece la Historia, se compone de elementos infinitamente pequeños; pero si ponemos excesiva atención en los pormenores, nos exponemos á perder de vista el conjunto y á mirar el mundo con microscopio.

A lo bueno de la erudición pertenece el libro de

los Sres. Tomillo y Pérez Pastor, antes citado. Y lejos de hacerse pesados ó fatigosos los pormenores que contiene, resultan tan amenos y entretenidos como los incidentes de una novela. En la historia del proceso seguido á Lope de Vega por libelos contra unos cómicos hay, en verdad, una novela amatoria sacada de la realidad. Sólo le falta la forma plástica de las fábulas novelescas. El proceso es, en cierto modo, un episodio de los amores de Lope de Vega con Elena Osorio. Así, pues, el libro á que nos referimos le dice al lector aficionado á reproducir en su imaginación el espectáculo de la vida: Ahí tienes los personajes de la novela, ahí las escenas; pero no te la doy escrita, te ofrezco los materiales para que tú te la forjes á tu gusto en tu fantasía. Mas no hay necesidad de hacerla si recordamos que la hizo excelentemente el propio Lope en *La Dorotea.*

***

El proceso seguido á Lope de Vega lo fué á instancia de Jerónimo Velázquez, representante ó actor dramático, como ahora se dice, y de su hermano Diego Velázquez, los cuales entablaron contra el poeta la llamada querella de libelos, semejante á la actual por injuria ó calumnia. Querellábase el primero, en nombre propio, en el de su mujer Inés Osorio, y en el de sus hijos Elena Osorio y el Dr. Damián Velázquez de Contreras, y el segundo en representación de su hija Ana Velázquez, acusando á Lope de haber escrito ciertas sátiras, una en latín macarrónico y otra en castellano, en que les infamaba gravemente. Advertiré de pasada que, como en aquella época no se había

fijado aún de una manera constante el uso de los dos apellidos paterno y materno por el orden en que ahora los usamos, Elena Osorio es generalmente designada por el apellido de su madre, en vez de llamarse Elena Velázquez Osorio, que es como realmente se llamaba, según el estilo moderno de uso de apellidos, y como alguna vez se firmó, pues la *Filis* de Lope, que debía de ser antojadiza y variable, firma de muy diversas maneras en el curso de su vida. En sus últimos años es cuando alguna vez aparece su firma en esa forma, mientras que en otros documentos, invertido el orden natural de los apellidos, se la llama D.ª Elena Osorio y Velázquez.

Antecedente necesario del proceso son los amores que había tenido Lope con esta Elena Osorio, y en los cuales puso el poeta toda la pasión que revelan *La Dorotea* y los numerosos romances dedicados á *Filis* ó á *Zaida,* nombres con que designaba á su amiga. Más de dos mil de estas composiciones poéticas indica Lope en *La Dorotea,* que le había costado su pasión por la Osorio, y acaso no haya exageración en la cifra teniendo en cuenta la fecundidad del poeta y la duración de las relaciones, que fué, según manifestación del mismo Lope, consignada incidentalmente en una diligencia del proceso, de cuatro años. Con todo, son muchos romances; salen á más de uno por día.

Es de advertir que, al tiempo de sus amores con Lope, estaba ya casada Elena Osorio con Cristóbal Calderón, personaje insignificante, del cual se sabe poco y que acaso fuera un cómico de la Compañía de Velázquez; sujeto, en suma, en quien debía encarnar perfectamente ese tipo, conocido ya en los teatros de entonces y que sigue existiendo en los de ahora, á

quien se llama simplemente *el marido de la López ó de la Pérez*. Con ser casada la hija de Jerónimo Velázquez, no fueron tan recatados sus amores con Lope que no diesen lugar á bromas y murmuraciones. El gran dramaturgo era aficionado á jactarse de sus triunfos amorosos. Ponía tan poco cuidado en cubrir las apariencias, que en otro de los episodios de su vida galante le vemos procesado por amancebamiento. De ahí que cometiese imprudencias que debieron de inferir grave quebranto en la fama de Elena. La familia de ésta, no satisfecha de aquellos amores en que el escándalo no ofrecía las compensaciones que pueden esperarse de un amante rico y liberal, procuró apartar á la joven de aquel poeta de veintitantos años que sólo podía dar de sí romances y comedias, y tan buena maña se dió la familia, quizá por estar cansada la Osorio del amor celoso y dominante de Lope, que en alguna ocasión había llegado á levantarle la mano, que el futuro Fénix de los ingenios fué sustituído por el indiano D. Bela de *La Dorotea,* esto es, por D. Juan Tomás Perrenot de Granvela, sobrino del Cardenal Antonio Perrenot de Granvela, joven aquel de pocos años, rico, dadivoso é influyente, que murió no mucho después en uno de los navíos de la *Invencible*.

No era fácil que un hombre del carácter de Lope, estando muy enamorado, se resignase con mansa filosofía á perder á la mujer amada y á verla en brazos de otro. Su antigua amistad con la familia de Velázquez, cuya casa había frecuentado con gran intimidad desde antes de sus amores con Elena, que no debieron ser ignorados por los padres de ésta, trocóse en odio y espíritu de venganza. Primeramente trató de perjudicar á Jerónimo Velázquez en su profesión de cómico,

quitándole los actores de su compañía para que se fuesen con otros representantes, y dando á otros sus comedias, y por último, escribió y divulgó solapadamente las sátiras que dieron origen al proceso. Aun teniendo en cuenta las costumbres de la época y concediendo la facilidad con que personas de honor cedían á la tentación de valerse para venganzas y otros fines ilícitos de escritos anónimos, pues sin duda la fealdad moral del anónimo no chocaba á las gentes, preciso es confesar que la conducta de Lope en esta ocasión, siquiera le sirvan de disculpa los arrebatos del amor y los celos, nos presenta un aspecto muy desfavorable y nada caballeresco de su carácter. No contento con injuriar gravemente á la mujer que le había otorgado sus favores y á quien cantara en tantas composiciones con todo el entusiasmo de un poeta enamorado, procura eludir las consecuencias de esta fea acción, y no sólo oculta y niega la paternidad de las sátiras dirigidas contra Elena Osorio y su familia, sino que, para extender el libelo, apela al ardid de echar á escondidas traslados ó copias de las sátiras en los aposentos de las personas á quienes visitaba, á fin de que, hallando luego el papel, lo leyesen, sin saber por qué conducto había llegado allí. Así resulta de varias declaraciones del proceso, en que los criados del Licenciado Moya deponen cómo hallaron una copia del libelo en la habitación de su amo, suponiendo que la había echado Lope de Vega, por no haber entrado ninguna otra persona de fuera de la casa.

Las sátiras eran dos: una en romance, que comenzaba:

Los que algún tiempo tuvisteis
Memorias del Lavapiés,

y terminaba:

Estas son las tres
Que ensucian el barro de Lavapiés,

aludiendo á Elena Osorio, á su prima Ana Velázquez y á D.ª Juana de Rivera, *mujer enamorada,* con la cual tuvo también Lope relaciones íntimas, aunque pasajeras. La segunda sátira, escrita en latín macarrónico, era una invectiva contra el Dr. Damián Velázquez de Contreras, hermano de Elena; empezaba con estos versos:

Vidente Ordoñez amico
Et cantare pares et respondere parati

y llevaba por título ó epígrafe: *In Doctorem Damianum Velazquez, Satira prima.*

Como si quisiera demostrarnos que las obras del amor son más duraderas que las del odio, la casualidad ha hecho que no se conserven estas sátiras, mientras que de las innumerables composiciones literarias en que Lope celebró á su amada, no sólo han llegado á nosotros muchas, sino que ha habido eruditos investigadores que pongan en claro cómo bajo los nombres de Filis, Zaida ó Dorotea, ensalzaba Lope á Elena Osorio, la hija del representante Velázquez. Por donde se ve también que no es cosa baladí para una mujer que aspire á transmitir su nombre á las generaciones futuras, el ser amada por un genio. Como amante de D. Tomás Perrenot, seguramente no hubiese pasado Elena á la historia. Pero es casi seguro que aun siendo como era la Osorio mujer culta é inteligente, nunca le pasaría por la imaginación la idea de esta fama póstuma, aparte de que entonces era

todavía Lope demasiado joven, y su reputación no estaba bastante cimentada para que pudiesen abrigarse racionales esperanzas de que todo lo que con él se relacionase adquiriría en lo futuro derecho á la celebridad y probabilidades de conseguirla.

Aunque como he dicho es desconocido (salvo algunos breves fragmentos) el texto de las sátiras contra la familia Velázquez, se sabe de ellas lo bastante por las declaraciones del proceso para apreciar cuán gravemente infamaban á Elena y á sus parientes, si bien es posible que el satírico no hiciese más que exagerar algo la verdad de los hechos. Los testigos que deponen en la causa y que habían leído ú oído leer la sátira en romance, relativa á las tres que *manchaban el barro de Lavapiés,* dicen que en ella se trataba á Elena, á su prima Ana Velázquez y á D.ª Juana de Ribera, de mujeres públicas, acusando á los padres y hermano de la primera de consentir y tapar su licencioso trato. En la sátira macarrónica contra el doctor Velázquez se le echaba en cara la profesión de su padre, diciéndole que como hijo de cómico, debía ocuparse en cosas de la farándula mejor que en negocios de la toga, y que no necesitaba abogar, puesto que su hermana «ganaba para todos».

Aunque no se imprimieron estos libelos, sus copias manuscritas, que circulaban de mano en mano, debieron de extenderse mucho. Hay que tener en cuenta lo que era entonces la Corte de las Españas. Era un pueblo grande donde, como sucede ahora en las aldeas y en las capitales de provincia de segundo y de tercer orden, todos se conocían, y cualquier murmuración ó historia escandalosa, y más refiriéndose á personas cuya profesión les daba notoriedad y les

ponía en comunicación constante con el público, cual sucede á los cómicos, corría rápidamente de mano en mano si era por escrito, ó de boca en boca si de palabra, llegando á ser conocida de todos en breve tiempo. En el mundo especial de los teatros, estas sátiras, conocidos los amores pasados de Lope con Elena, debieron de ser por algunos días la comidilla de comediantes, escritores y cortejos de las cómicas. No es extraño, pues, que al verse convertidos en la fábula de las gentes, se encendieran de ira contra Lope de Vega los Velázquez, y le persiguiesen con la saña que acreditan primero el proceso y luego sus negativas á perdonarle, hasta que por fin accedieron á ello cuando llevaba cumplida la mayor parte de la condena de destierro que se le impuso. El caso no era para menos, pues sobre lo desvergonzado y procaz de las sátiras, éstas debieron de extenderse tanto en el círculo reducido de aquel Madrid de fines del siglo XVI, como las noticias que publican ahora nuestros periódicos de gran circulación. Las sátiras de Lope debieron de ser en los días inmediatos á su aparición «el tema de todas las conversaciones», como dicen los revisteros del salón de conferencias del Congreso, y claramente dicen que fué así los testimonios de la causa.

***

Presentada la querella contra Lope, fué éste preso y comenzó la información de testigos para averiguar si verdaderamente era él el autor de los libelos perseguidos, como decían los querellantes. Son curiosos estos testimonios; todos los testigos declaran que Elena Osorio y su prima Ana Velázquez son mujeres

casadas y muy honradas, «y en tal reputación tenidas y habidas»; dicen asimismo haber leído las sátiras ó haber tenido noticia de ellas, y dan diversos pormenores sobre su contenido, todos los cuales coinciden en que aquellas composiciones eran en extremo infamantes para la Osorio y su familia. Algunos atribuyen explícitamente las sátiras á Lope, fundándose, ya en que era hombre acostumbrado á hacerlas en latín y en castellano «contra personas honradas de esta Corte», ya en haber conocido su letra en un traslado, ya en la enemistad que mostraba á Jerónimo Velázquez, ya en ser conocidamente suyos ciertos conceptos que en aquéllas aparecían, ó bien en otros indicios semejantes. Otros testigos dicen ignorar quién fuese el autor de los libelos.

Llama la atención el cuidado con que se evita en el proceso toda alusión á los amores entre Lope de Vega y Elena Velázquez, amores que no debían de ser un misterio para los que intervenían en la causa, ya que la publicidad que el poeta les dió parece haber sido uno de los motivos, ó por lo menos el pretexto, de la ruptura entre los amantes. Sólo dos alusiones hay á estos amores, y las dos proceden de Lope. La primera vez, dijo (al irle á prender) que sentía se viese un envoltorio ó paquete de cartas escritas de mano de Elena Osorio; la segunda, enfurecido por cierta diligencia de papeles verificada en forma incómoda y vejatoria para él, se desahoga con el alguacil encargado de practicarla, diciéndole que había tratado con Elena durante cuatro años. En ambas ocasiones sale, pues, la acusación de boca de Lope, en momentos en que se hallaba su ánimo muy excitado. La influencia de la familia de Velázquez, debida probablemente á la pro-

tección del nuevo amigo de Elena, se transparenta en ese extraño silencio que guarda el proceso sobre un particular tan estrechamente relacionado con los libelos.

Hecha la primera información, providenciaron los Alcaldes que se ampliara, y así se hizo, confirmando los nuevos testimonios lo que ya constaba en el proceso por declaración de los primeros testigos. En su confesión ó indagatoria, Lope se produce con una moderación y una prudencia muy diferentes de la espontaneidad ó la intención nada benévola con que en aquellos dos momentos de arrebato, á que antes se alude, declaró sus relaciones con Elena. Negó ser autor de las sátiras, y se las atribuyó á otras personas; dijo que tenía á Elena Osorio por muy honrada, y que era amigo de su padre Jerónimo Velázquez, si bien estaban entonces encontrados, porque las comedias que había solido darle se las daba ahora á otro representante. Enterado, sin duda, de las influencias que patrocinaban á la familia de Velázquez, procuró Lope huir de cuanto pudiese empeorar su situación. De poco le sirvió este estudio, pues recibida la causa á prueba por término de tres días, y no habiendo testigos de descargo, dictóse sentencia de vista, condenando al futuro Fénix de los ingenios á cuatro años de destierro de la Corte y cinco leguas alrededor, y dos años de destierro del reino.

Una torpeza de Lope vino á hacerle sufrir fallo más riguroso. A los pocos días de dictada sentencia, vuelven á querellarse Jerónimo y Diego Velázquez y Elena Osorio, diciendo que Lope, desde que estaba preso, «les había hecho y dicho palabras de mucha injuria, y sátiras y sonetos de infamia», y en particu-

lar había fingido una carta de Elena y se la había entregado á D.ª Juana de Ribera, la *mujer enamorada* de que se habla en una de las sátiras y en el proceso (eufemismo parecido al que emplean los franceses al hablar de *femmes galantes),* á fin de que ejerciese presión sobre ellos para que perdonasen al sentenciado, amenazándoles con que, en el caso contrario, la enviaría al marido de la Osorio. Los querellantes se mostraban muy apurados y temerosos de que, si llegaba la carta á poder del marido de Elena, la mataría; pero la verdad es que no hay motivo alguno para suponer que el pobre Cristóbal Calderón fuese un Otelo. Al contrario, parece harto claro que, rindiéndose á los arcanos de la astrología judiciaria, entonces muy en boga, se conformaba mansamente á vivir bajo el signo de Capricornio. Con todo, tuvo malas consecuencias para Lope este incidente, pues el Alcalde Espinosa, instructor de la causa, ordenó se hiciera una busca de papeles en casa de la Juana de Ribera y en la prisión de Lope, al cual se le sacó del aposento de la cárcel, en que estaba durmiendo, al patio de la misma en paños menores como se hallaba, mientras el alguacil registraba la estancia, ocasión en la cual manifestó, enojado por aquella molestia, su trato con la Osorio. Tras la información relativa á este punto, fué confirmada la sentencia en grado de revista, elevando á ocho los cuatro años de destierro de la Corte, bajo pena de muerte si quebrantaba el destierro del reino (se entendía, de Castilla) y de servir en galeras «al remo y sin sueldo» los años de destierro de la Corte, si era esta pena la que dejaba de cumplir.

No obstante tales amenazas, quebrantó Lope el destierro, como consta en su petición de indulto, que

hubo de presentar cuando, cumplidos los dos años de destierro del reino y seis de los ocho de la Corte, obtuvo al cabo el perdón de Jerónimo Velázquez y su familia. Él mismo dice «que durante el dicho destierro, á cosas forzosas que se le ofrecieron, entró en esta Corte y otras partes en quebrantamiento dél». Una de estas «cosas forzosas» debió de ser el rapto de D.ª Isabel de Alderete, con quien contrajo luego matrimonio, y de quien había enviudado ya al tiempo de solicitar el indulto, fecha en que también estaba en vísperas de viudez Elena Osorio, por hallarse gravemente enfermo de la enfermedad de que murió, su marido Cristóbal Calderón. Acaso Elena abrigó la esperanza de que Lope se casaría con ella, no siendo inverosímil que esto influyera en el perdón, concedido al cabo de siete años de obstinadas negativas, no obstante mediar en el negocio, en favor del desterrado, personas de respeto como el Presidente de Indias, D. Fernando de Vega y Fonseca.

***

Además del interés que despierta el proceso, por las noticias que nos suministra sobre la vida de Lope y por la clave que nos ofrece para entender bien el fondo real de algunas de sus obras literarias, nos brinda también con otra curiosidad de diferente especie, puesto que dicha causa es un ejemplo de lo que era entonces la Administración de justicia en España.

Si sobre un dato solo pudieran fundarse generalizaciones, no saldrían mal librados de la comparación los Tribunales de entonces, juzgando por este proceso tramitado completamente en cuarenta días, y que apa-

rece fallado en justicia. La penalidad no ha variado en lo esencial; con destierro sigue castigando el Código vigente las injurias graves; pero, aunque añade la multa, la duración de la pena es hoy menor de la que impusieron los Alcaldes á Lope. Las penas subsidiarias para el caso de quebrantamiento de condena son las que resultan excesivamente severas, juzgado el hecho con el criterio de la moderna jurisprudencia, no con el de entonces. Verdad es que estas terribles amenazas de castigar con la muerte ó con galeras al que quebrantase el destierro, rara vez se cumplían, y de ello es ejemplo el mismo Lope.

Hay que advertir que el documento publicado por los Sres. Tomillo y Pérez Pastor no es el proceso original, sino un testimonio en relación de la culpa y acuerdos, sacado á instancia de Lope de Vega al pedir indulto, de suerte que la concisión de la causa tiene mucho de aparente, toda vez que en los autos, á más de constar más largamente los extremos testimoniados, figurarían de seguro diligencias de tramitación cuyo traslado no se juzgaría necesario ni pertinente. Con todo, no es más breve ni más lógico nuestro actual procedimiento criminal, y sí mucho más pedantesco y casuístico. Muy lejos estoy de querer terminar este artículo con una apología de la justicia en tiempos de Lope; sobran testimonios y datos para tenerla por mala, y no es el menor el de la voz popular que vemos reflejada en tantas obras de costumbres, en las cuales son blanco de despiadada, y en muchos casos merecida sátira, jueces, escribanos y alguaciles, aunque las censuras á los primeros se paliasen, más por el miedo que imponían que porque les fuese favorable el concepto público.

Las mismas prevenciones subsisten hoy, y bien puede decirse que es un rasgo constante de nuestra historia, y de nuestra psicología colectiva, desde hace siglos, la impopularidad de la Administración de justicia, observada en tiempos antiguos y modernos, con Monarquía absoluta y con sistema constitucional, cosa que no redunda ciertamente en honor de la curia. Sin duda algunos vicios de ésta, como la venalidad, han ido corrigiéndose algún tanto, sin desaparecer en absoluto; pero el concepto público ha variado poco, y el español de principios del siglo XX siente la misma temerosa repulsión y la misma desconfianza hacia la justicia que experimentaba el español del siglo XVI. Por otra parte, preciso es reconocer con imparcialidad que la antigua Administración de justicia, si bien pecaba de dura en unos casos, de excesivamente blanda en otros, de ciega en muchos, tenía proporcionalmente mayor eficacia que la moderna, si consideramos que en aquellos tiempos, en que no había policía organizada, ni ferrocarriles, ni telégrafos, ni ninguno de los rápidos medios de que hoy se dispone para descubrir y perseguir á los criminales, resultaba fácil eludir el castigo de los crímenes cuando no era sorprendido *infraganti* el delincuente. Era aquella justicia una especie de medicina bárbara que aplicaba al saneamiento de la sociedad brutales, pero eficaces remedios: la muerte, el tormento, los azotes, las galeras. La moderna Administración de justicia, nuestra penalidad y nuestros sistemas penitenciarios son, como reconoce y declara un criminalista como Garofalo, uno de los mayores fracasos que se registran en la historia de las instituciones humanas. Las penas modernas (salvo la de muerte, que es un resto

del antiguo repertorio) ni eliminan ni corrigen. La reincidencia acredita en todas partes que la profesión de delincuente no es tan mala como á primera vista podría juzgarse, y que el dinero que el Estado gasta (á costa de los no delincuentes) en sostener magistrados, jueces, escribanos y empleados de prisiones, para poner á la sociedad á cubierto de los ataques de los criminales, es de una utilidad relativa, puesto que la reincidencia no disminuye.

***

Cerrando este paréntesis, diré, para terminar, algunas palabras acerca de las principales figuras que intervienen en el proceso. Como en las novelas antiguas, que solían llevar un epílogo explicando lo que fué de los personajes después del desenlace, los señores Tomillo y Pérez Pastor han querido ofrecernos en sus eruditas notas los datos biográficos que se conocen relativos á las principales personas que figuran en la causa.

Los testigos, muchos de ellos comediantes, no pueden inspirar gran interés al lector contemporáneo, para quien lo más importante es lo que atañe directamente á Lope y á los que con él mantuvieron más íntimo y frecuente trato. De ahí que la atención del que lee el proceso vaya desde luego hacia la familia del representante Velázquez, y en particular hacia Elena Osorio, que con lo que sabemos de ella por *La Dorotea* y por los numerosos romances que cuentan los transportes amorosos de Filis y Belardo, y con lo que el proceso nos dice, aparece á nuestros ojos adornada con el sugestivo encanto de una heroina de novela.

Debía de ser la amiga de Lope una mujer seductora, de las que se llevan tras sí los corazones de los hombres con un ademán, con un gesto, con una sonrisa ó una mirada; mujer nacida para agradar, de las que el pueblo dice en su expresivo lenguaje que tienen gancho. De ella dice Lope en *La Dorotea:* «El talle, el brío, la limpieza, la habla, la voz, el ingenio, el danzar, el cantar, el tañer diversos instrumentos, me cuesta dos mil versos.» Era morena, muy hermosa, «amiga de exhibirse en el teatro y en toda clase de fiestas, graciosa por naturaleza y arte», y como criada entre gentes de teatro, algo desenvuelta. La conoció Lope cuando tenía diez y siete años, es decir, en el momento de la virginidad del amor, cuando la ilusión amorosa tiene una frescura y una savia que jamás vuelve á recobrar en el curso de la vida. Siempre han inspirado grandes pasiones y han tenido particulares atractivos para el amor las mujeres del teatro, como si se incorporase á su persona alguna parte del encanto de las heroínas que representan en las tablas. En aquella época (y al decir en aquella época no me refiero precisamente á los años en que se sustanció el proceso), por ser mayor el recogimiento de la mujer y menos tolerantes (aunque no más morales) las costumbres en cuanto á la comunicación y trato social de personas de diferente sexo, el atractivo de las comediantas debía de ser todavía más irresistible, como lo muestra el hecho de que hasta monarcas y grandes personajes se enamoraran perdidamente de algunas de ellas, sin embargarlo la escasa consideración que rodeaba entonces á la farándula. Elena no era, en realidad, mujer de teatro, puesto que no fué cómica; pero criada entre

ellos, su manera de ser debía de ser muy semejante á la de las actrices de la época. Después de la muerte de sus padres, la *Filis* de tantos romances amatorios vivió retirada y sola, cuidando de su hacienda y administrando los bienes que tenía en Madrid su hermano el Dr. Velázquez, contra quien fué dirigida la famosa sátira en latín macarrónico. Murió en avanzada edad el año 1637, es decir, cerca de cincuenta años después del proceso.

De Ana Velázquez, su prima, otra de «las tres que manchaban el barro de Lavapiés», se sabe muy poco. Estuvo casada con un librero de Madrid llamado Pedro Martínez, y debió de reinar poca armonía en su matrimonio. Tampoco son muy interesantes las noticias que tenemos acerca del Dr. Damián Velázquez, hermano de Elena, que fué Fiscal de la Inquisición de Cartagena de Indias; de Diego Velázquez, padre de Ana, uno de los querellantes en la causa; de Inés Osorio, madre de Elena, á quien bajo el nombre de *Teodora* manifiesta Lope tanto resentimiento en *La Dorotea,* y de Jerónimo Velázquez, aunque habiendo sido éste uno de los más famosos representantes y autores de comedias de aquel tiempo, abundan los datos acerca de las obras que representó en Madrid, Sevilla, Toledo Burgos y otras ciudades de España. Fuera de sus relaciones con Lope de Vega, la familia de los Velázquez no nos ofrece episodio alguno interesante que la hiciese acreedora á ningún género de fama póstuma.

El libro de los Sres. Tomillo y Pérez Pastor, por su índole y hasta por la manera de estar escrito, no es de los que pueden penetrar mucho en el gran público. Se dirige principalmente á las personas versa-

das en nuestra historia literaria; pero con todo, cualquier persona que lo lea, aunque sea profana en estas materias, no dará por perdido el tiempo que en ello invierta.

Además del proceso y sus comentarios, contiene este tomo los *Datos desconocidos para la vida de Lope de Vega*, publicados por vez primera en el Homenaje á Menéndez y Pelayo, curiosa recopilación de noticias debida al Sr. Pérez Pastor, que ahora nuevamente se imprime, corregida y aumentada. Ni el Proceso ni los *Datos* alteran en lo fundamental la fisonomía que nos habían trazado de Lope sus biógrafos. No son una revelación, como la que respecto del Canciller Francisco Bacon de Verulamio se cuenta que han conseguido los criptógrafos Dr. Owen y madama Gallup al descubrir la cifra secreta de las obras del autor del *Novum Organum*. Pero aclaran, completan, llenan lagunas; realizan, en suma, una labor discreta y meritoria.

EL TEATRO DE GALDÓS

I

« ELECTRA »

Cuando una obra literaria reviste de suyo, ó adquiere por circunstancias accidentales alguna significación especial política ó religiosa, es difícil que sea juzgada con imparcialidad. Esa significación se sobrepone á todo lo demás que la obra sea y represente. En cierto sentido, la arranca de la esfera tranquila de la contemplación estética, para llevarla al campo de las apasionadas disputas políticas ó religiosas. La razón es sencilla: las creencias religiosas, las convicciones ó preferencias políticas, importan mucho más á la inmensa mayoría de los hombres, que el mero sentimiento artístico, regalo de unos pocos, cosa superflua, lujo y elegancia de la vida.

Esto ha ocurrido con el drama *Electra,* del señor Pérez Galdós. Se ha visto en él un drama *progresista,* anticlerical ó antimonástico, ó bien una impugnación del fanatismo religioso, una nueva edición de *Doña Perfecta,* en que el personaje principal ha cambiado

de sexo. Así ha sido juzgada esta obra por amigos y enemigos, por apologistas y detractores, conformes todos en ver en el drama cierta tesis político-religiosa, y en juzgarle con arreglo á ella. Aunque el autor no hubiera tenido el propósito de sostener tesis alguna, difícil sería (por el momento al menos) quitar á *Electra* esta nota. *Habent sua fata libelli.* El destino del último drama de Galdós fué caer en manos de Mr. Homais, que hoy no es ya boticario, sino periodista, y provocar asonadas y actos de violencia que de seguro reprobará el autor, que forzosamente han debido disgustar á su alma de artista.

La tendencia á descubrir en las obras literarias algún símbolo ó alegoría, una *tesis* escondida dentro de las formas de la fábula, es muy general y muy comprensible. Por una parte, este género de explicación es el más fácil y sencillo; da al juicio una fórmula concreta, y cuanto más sencilla y clara es una explicación, más probabilidades tiene de prevalecer, aunque acaso las interpretaciones más simples de las cosas, las que parecen explicarlo todo más llanamente, son las menos exactas, las que no pasan de la superficie. Por otra parte, hay cierta resistencia instintiva á admitir lo superfluo del arte, su falta de finalidad exterior y de utilidad para otras esferas de la vida. En la literatura, donde la expresión de la belleza no afecta directamente á los sentidos, sino á la fantasía, la tendencia á buscar un fin en las obras, una enseñanza, un pensamiento que el autor haya querido expresar en ellas, es todavía más frecuente y más natural que en las otras artes. Una hermosa estatua, una bella pieza musical, tienen su explicación en el deleite que proporcionan á los ojos ó al oído.

Pero en las obras literarias nos domina casi siempre la obsesión de la moraleja ó del símbolo, y es que comprendemos que la palabra es un medio de comunicación del pensamiento, un instrumento de fines útiles, antes que un medio de expresión de la belleza. La literatura ha sido eso en sus orígenes, y todavía no ha dejado de serlo por completo.

La significación que se ha dado á *Electra,* y que, á nuestro entender, es dudoso que coincida con el pensamiento del autor, es la de una versión poética de la conocida frase de Gambetta: *Le cléricalisme, voilà l'ennemi,* frase que hoy vuelve á resucitar en Francia y en España por circunstancias que no hacen al caso. Pero si *Electra* fuese una sátira del fanatismo religioso, personificado en Pantoja, ó si la tesis del drama consistiera en la superioridad de la vida del siglo sobre la del claustro, ó si, apurando más el símbolo y llevándole mucho más lejos, hubiéramos de ver en *Electra* la representación de la España del porvenir, que abandona su tradición por las nuevas vías del progreso material, simbolizado en Máximo, el inventor, siempre resultaría extraño en alto grado que en un drama concebido así, lo sobrenatural desempeñara papel tan importante como desempeña, hasta el punto de determinar el desenlace.

La oposición al fanatismo religioso ó á la vida del claustro no es incompatible en absoluto con el criterio espiritualista; pero tales opiniones suelen tener una base naturalista y combatir con armas naturales, sin esperar el triunfo de apariciones ni milagros, que la mayor parte de los anticlericales juzgan vanas supersticiones. El hecho de que en la obra de Galdós lo sobrenatural (las apariciones de la madre de *Electra*)

tenga tanta importancia, induce ya á desconfiar de aquellas explicaciones, pues sería un contrasentido extraño en un autor de juicio tan equilibrado y de entendimiento tan claro el apelar á un recurso innecesario y que contribuiría á debilitar la tesis. Este género de tesis ha de demostrarse por medios naturales, no con ayuda de lo maravilloso, que, en obras concebidas como la opinión general quiere que lo haya sido *Electra,* resulta un arcaísmo inútil, un recurso anticuado é inferior de comedia de magia. En la lucha entre las pasiones puramente humanas y los motivos de orden religioso, llamar en auxilio de las primeras á algún factor del orden sobrenatural, equivale á confesar su inferioridad. De ahí, que en una obra literaria entendida de este modo, el triunfo de la pasión deba realizarse por las vías naturales para que produzca todo su efecto en el lector ó en el espectador. Admitiendo la igualdad ó semejanza de tesis, resultaría *Electra* inferior á *Doña Perfecta* ó á *La familia de León Roch.*

Mas todo lo que vengo diciendo acerca de lo sobrenatural en *Electra,* sólo lo digo condicionalmente, es decir, en relación con el sentido político-religioso que se ha atribuído á esa obra. Descartada esta hipótesis, lo sobrenatural tiene plena justificación en el drama, es un recurso poético de gran efecto y uno de los elementos de mayor belleza que entran en la composición de la obra.

Tampoco el lenguaje en que se expresan los personajes autoriza para afirmar que sea *Electra* el drama librepensador y anticlerical de que se ha hablado. Máximo, el hombre nuevo, el que representaría en aquella hipótesis la vida moderna, no es un incrédulo,

no declama contra la religión ni contra la Iglesia; espera en Dios; y cuando el temor de que le arrebaten definitivamente la mujer amada le sugiere ideas de violencia y quiere matar al *monstruo*, á Pantoja, y asaltar el convento, la fuerza no se le representa como solución progresiva, como fórmula de futuros tiempos de libertad, sino como regresión á tiempos de dureza y barbarie. «¡Renacen en mí — dice — los tiempos románticos y las ferocidades del feudalismo!»



Pero si *Electra* no significa eso, preguntarán algunos, encariñados con la interpretación que se ha dado al drama de Galdós, ¿qué significa entonces? ¿Cuál es su *símbolo?* Podría no tenerlo. No hay necesidad alguna de que las obras literarias encierren alguna significación esotérica ó algún sentido alegórico. Casi siempre, la significación abstracta ó el simbolismo que se atribuye á una creación literaria es cosa adventicia, que surge *à posteriori*. Es raro que el escritor (cuando no persigue algún fin de propaganda) conciba la obra en vista de una tesis determinada y amolde á ésta el caso concreto imaginado por él, la acción, si se trata de un drama ó una novela. Lo general es que en la inspiración del artista surja el caso concreto, sin tendencia alguna demostrativa, como una situación dramática, como un carácter digno de atención, como un conflicto humano interesante. Y ocurre muchas veces que la significación alegórica atribuída á las creaciones literarias, la enseñanza ó *moraleja* que contienen ó que se descubre en ellas, no es obra deli-

berada del autor, sino resultado de un trabajo posterior y ajeno de interpretación y crítica.

Prescindiendo de esto, todavía pueden hallarse otras interpretaciones de *Electra*. El problema planteado en la obra, desde el principio hasta el desenlace, es un problema de herencia. Esta es la constante preocupación de todos los personajes. Electra es hija de una mujer liviana. ¿Saldrá como su madre? Tal es la duda que asalta á todos; la duda que impulsa á Máximo, enamorado de Electra, á pedir al Marqués de Ronda (que en calidad de Tenorio de otra generación, como le llama Pantoja, debe de ser especialista en la materia) que estudie el carácter de la joven; la duda que inquieta á los tíos de Electra; el temor que impulsa á Pantoja, el presunto padre de la protagonista, á procurar que ésta viva retirada del mundo, en un convento, á salvo de los peligros á que la expondría la herencia materna, convirtiendo su vida, fruto del pecado, en mística expiación y redención del pecado y de quienes le cometieron. Entre los antiguos amigos ó adoradores de la madre de Electra (Eleuteria ó Electra I) que aparecen en escena (el Marqués de Ronda, D. Leonardo Cuesta), todos los cuales sienten hacia Electra II un vago sentimiento de paternidad, domina la misma inquietud, la misma duda.

La intervención de lo sobrenatural resulta completamente lógica dentro de esta hipótesis. La herencia es un misterio fisiológico y psicológico que sólo puede descifrarse *à posteriori*, por los actos mismos del individuo en quien se ha de ver si heredó de sus padres tales virtudes ó tales vicios. Pero como en el drama, el problema de la herencia tiene que resolverse *à*

priori, es un recurso poético feliz hacer que la aparición de la madre de la heroína desate el nudo. Al decir á Electra que puede casarse con el hombre á quien ama, le dice implícitamente la sombra de Eleuteria que puede ser buena esposa, que no necesita expiar en el claustro su pecado original; que no pesa sobre ella la herencia de los extravíos maternos. La aparición no era indispensable para el solo efecto de desvanecer la impostura de Pantoja, quien á fin de apartar á Electra de Máximo, le dice que ella y el hombre á quien ama son hermanos. Esa impostura podía refutarse por medios naturales y humanos, y en el mismo drama vemos que el Marqués de Ronda ha conseguido reunir datos fidedignos con los cuales se demuestra que no existe entre Máximo y Electra el imaginario parentesco inventado por Pantoja.

***

Ya en otras obras de Galdós es de notar la intervención de lo sobrenatural y la inclinación á pintar en algunos de los personajes estados psíquicos anormales. En el drama de que ahora estamos hablando, esa intervención de lo sobrenatural da origen á algunas de las más dramáticas y hermosas escenas. Desde niña, Electra ve aparecérsele á su madre, que la consuela en los momentos de aflicción, y la aconseja en los de duda. De estas apariciones acaece una en escena, y determina el desenlace de la obra, declarando á Electra que Máximo no es su hermano, y haciendo que triunfe la primera de las dos fuerzas que se la disputan: la de Máximo, que al querer hacerla su mujer, proclama la doctrina de que los hijos no son responsables de las

faltas de los padres, y la de Pantoja, que al pretender encerrarla en el claustro, es el representante de la fatalidad de la herencia, del pecado original que reclama una expiación.

Por una preocupación de nuestro tiempo, la intervención de lo sobrenatural en un drama moderno parece un anacronismo. Así como en otras épocas dominaba la superstición á los hombres, hoy, entre las gentes semicultas que suelen formar la mayoría del público de los teatros, domina un naturalismo estrecho, que no ve nada más allá del círculo de los fenómenos de que nos dan más frecuente é inmediato testimonio los sentidos. Hay una aversión marcada á lo maravilloso, considerado como cuento impropio de nuestra edad de las luces, un como miedo á ponerse en ridículo tomando en serio tales cosas. Sin embargo, la inquietud por lo sobrenatural y las supersticiones continúan subsistiendo entre los hombres, hasta en los mayores centros de cultura. El espiritismo, la telepatía, la teosofía, el satanismo, la magia, etc., nos ofrecen abundantes testimonios contemporáneos; pero como el ambiente social es hostil á este género de fenómenos y de tendencias del espíritu, su representación dentro de las artes es relativamente reducida, especialmente en aquellas formas artísticas como el teatro, en que el artista necesita ponerse en íntimo contacto con el público, y en que éste ha de manifestar más al desnudo sus sentimientos.

Además, hay dificultades de orden material en el teatro para representar los fenómenos sobrenaturales, ya se tomen como proyección exterior de un estado psíquico, ó como representación objetiva de algo que escapa á nuestros medios actuales de investigación,

y que no puede explicarse por causas y razones puramente naturales y humanas, alternativa que para el caso es indiferente. Aunque los conocimientos físicos modernos, aplicados en este caso al perfeccionamiento de la tramoya ó maquinaria de los teatros, permitirían obtener efectos sorprendentes, que produjesen la ilusión de lo maravilloso, no suelen curarse demasiado de estas cosas los directores de escena, ni los mismos autores, y casi siempre se corre el riesgo de que la representación de lo sobrenatural resulte ridícula y destruya con su imperfección todo el efecto que podría causar bien presentada. La escena de la aparición en *Electra,* sin ser de las más descuidadas, deja mucho que desear. Se ve demasiado que aquello no es una aparición, sino una persona de carne y hueso que recita un papel. Alguna culpa cabe en ello al autor, que hace hablar demasiado á la aparecida; mas, aparte de esto, el efecto físico, visual, no convence. Aunque la mayoría de los espectadores no hayan visto en su vida aparición alguna, deben caer en la cuenta de que la sombra de Eleuteria es una aparición muy deficiente.

La representación de lo sobrenatural en el teatro, cae, como todo, dentro de las reglas de la propiedad escénica. Así como al sacar á las tablas personajes de otros tiempos se procura reproducir cuidadosamente los trajes, el mueblaje, las armas, etc., de la época en que se supone que acontece la acción, al representar un fenómeno sobrenatural hay que figurarlo con arreglo á los datos de la pneumatología, inspirándose en los libros de ocultismo y espiritismo, en las reseñas de fenómenos telepáticos, etc. Aunque el autor entienda, por ejemplo, que la aparición de una persona

muerta no puede ser más que una alucinación de los sentidos del que la ve y conversa con ella, esa alucinación tiene que verificarse con sujeción á las condiciones en que se han verificado tales fenómenos en los casos que registra la experiencia. Igualmente, si cree que el fenómeno es efectivamente producto de alguna inteligencia sobrenatural ó de algún espíritu desencarnado, tiene que representarlo en la forma en que se cuenta que tales hechos han acaecido. Entra esto en la esfera de la documentación general de la obra dramática, y como abundan los datos y antecedentes en la materia, es tan temerario inventar en ella como diseñar á capricho el vestuario de un drama histórico.

En la obra de Galdós está bien entendida, por lo general, la intervención de lo sobrenatural. Entre las situaciones en que interviene este factor, no es la de mayor efecto la escena en que se aparece la sombra de Eleuteria, sino aquellas otras en que Electra, dominada por una especie de delirio, cree oir la voz de su madre, llamándola, y ella á su vez la llama. El contraste que produce en estos momentos de honda emoción dramática, el rumor lejano del canto monótono de los niños que juegan al corro, es muy poético y conmueve profundamente. No se trata de un efectismo superficial. Se ve allí la alegría de vivir, inconsciente, que canta descuidada, junto á los problemas y los dolores de la existencia, que todavía no la han puesto á prueba.

***

En conjunto: *Electra* es una de las obras dramáticas de mayores vuelos del teatro de Galdós y la con-

sagración definitiva de éste como autor dramático. La exposición es algo lenta, y se haría pesada si no fuese por el encanto y gracia del acto tercero, pues ocupa aquélla tres actos de los cinco que componen el drama. Probablemente se deberá el ser tan dilatada á la índole del drama, que exige detenida presentación de los caracteres de los personajes principales.

Dos caracteres hay en realidad en la obra: Electra y Pantoja; los demás son figuras secundarias, pertenecen al coro, sin excluir á Máximo, de quien sólo se ven en el drama las pretensiones de *mágico prodigioso*, no los prodigios, resultando, en suma, un personaje vulgar. Electra es una figura llena de ingenuidad y candor, de fresco encanto juvenil en los primeros actos, y que en los dos últimos se eleva á la región de lo trágico. Es lo mejor del drama, y puede decirse que el drama es ella.

Pantoja no es un malvado de melodrama. Se explica su carácter por la exaltación de dos sentimientos: el sentimiento del amor paternal, el sentimiento religioso en forma de desprecio del mundo y de despego de las cosas terrenas. No pretende que Electra se sacrifique para redimirle á él, como se ha dicho, idea anticristiana que reproduciría en las formas suaves de la civilización presente el error pagano de la inmolación de víctimas humanas para apartar del que ofrece el sacrificio la cólera de deidades irritadas. Busca, ante todo, la redención de Electra, quiere librarla del peso de una temible herencia, de un segundo pecado original. «Mis fines son muy altos — dice. — Hacia ellos voy por los caminos posibles.» Esta justificación de los medios por el fin, quita decoro y austeridad á la figura de Pantoja, carece de belleza moral, pero no

nos escandalicemos demasiado de la teoría. En los fines humanos que nos muestra realizados la historia, ¡cuán pocos hay que no aparezcan manchados por el empleo de medios impuros!

El tercero y cuarto actos del drama son los mejores, para mi gusto. Los dos primeros despiertan poco interés; pues el conflicto dramático apenas empieza á apuntar en ellos, y en realidad, no se formula con precisión hasta el acto tercero. Sin embargo, en el acto segundo hay algunas escenas muy bellas, como la V, en que Electra refiere á Evarista las apariciones de su madre, y la última de dicho acto. Al acto tercero le afea un poco el recurso sainetesco representado por el ayudante del laboratorio, que en las escenas en que Electra y Máximo van manifestándose su amor, entra á anunciar la temperatura del horno de fusión de los metales. Las dos primeras escenas del acto cuarto, la final de este mismo acto y la VIII del quinto, me parecen también de las mejores de la obra.

II

«ALMA Y VIDA»

Epílogo, mejor que prólogo, podría llamarse el que ha puesto el Sr. Pérez Galdós á su drama *Alma y Vida*, ya que no ha precedido al poema dramático para imponer al espectador de alguna particularidad ó explicarle el argumento, como solía hacerse en la comedia antigua. Este prólogo ha venido después, á

modo de respuesta á las críticas que de aquella obra dramática se hicieron y á título de explicación de circunstancias de su estreno, de la *mise en scène* y del esmero con que desempeñaron sus respectivos papeles los comediantes. El prólogo es extenso y en él discurre el famoso novelista y autor dramático sobre varias y diferentes materias: el simbolismo de *Alma y Vida,* los defectos y excesos de la crítica teatral en los periódicos, la falta de protección oficial al teatro, los méritos de los actores que representaron el drama, los cuidados del autor para ponerlo con toda propiedad en escena, y algunos otros puntos que justificarán que añadamos á la enumeración anterior un *et cœtera.*

Prólogo ó epílogo, el escrito del celebrado autor de los *Episodios Nacionales* es interesante, desde el punto de vista literario y desde el punto de vista psicológico. Su lectura revela que Galdós, después de conquistar tantos lauros en la novela y de triunfar á intervalos en el teatro, da una gran importancia al cultivo de este último género, nuevo hasta cierto punto para él; que se propone seguir cortejando á Melpómene, hasta rendirla, sin desalentarse por las esquiveces con que de vez en cuando le trata esta dama, y que en *Alma y Vida* había cifrado esperanzas, de cuyo malogro se duele.

Estos prólogos póstumos, alegatos en favor de una obra discutida, no comprendida ó sencillamente fracasada, sólo se los pueden permitir literatos de gran renombre, como Galdós. A un autor de segundo orden no se le oiría en apelación. Aun tratándose de escritor tan famoso, de una obra dramática, superior — á mi juicio — á su fortuna, y de un prólogo suges-

tivo, bien escrito y curioso como el que Galdós ha impreso con su drama, cuesta trabajo resucitar la actualidad. Pasaron las épocas en que literatos y eruditos podían discutir largamente sobre una obra literaria meses y aun tal vez años sin hastiar al público, reducido pero selecto, de las letras. Nuestro público, grande y vulgar, olvida pronto; cuando lee no lee más que una vez y deprisa. Se leen ahora muchas cosas, pero leyéndolas poco, con un *minimum* de lectura; y en el teatro, todavía suelen ser más pasajeras y fugaces las impresiones. En ese vivir deprisa que alcanza á las letras como á todo, en esa mudanza continua de la actualidad, y no en infalibilidad alguna de la crítica, estriba, á mi parecer, la dificultad de estos recursos de apelación para ante el público *mejor informado*.

En el caso concreto á que ahora nos referimos media una circunstancia que compensa en parte tales inconvenientes y que podría ser parte para que se recibiera el prólogo con aquella curiosidad que conviene á todo alegato, por cuanto le promete ser oído con atención. Se ha hablado tanto del simbolismo de *Alma y Vida* y son tan diferentes las explicaciones que de él se han dado, que no estaba de más que el autor viniera á sacarnos de dudas, explicándonos si hay ó no símbolo y cuál es en caso afirmativo. Así lo hace Galdós, diciendo que aspiró «á vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, más bien vago sentimiento que idea precisa, la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá». La Duquesita Laura representa «el solemne acabar de la España heráldica, llevándose su gloriosa leyenda y el histórico brillo de sus luces declinan-

tes». Juan Pablo Cienfuegos es el «pueblo, vivo aún y con resistencia bastante para perpetuarse por conservar fuerza y virtudes macizas, pero desconcertado y vacilante, sin conocimiento de los fines de su existencia ulterior».

Tenemos, pues, explicado el símbolo que tanto hizo cavilar á los críticos dramáticos, y aun tal vez de rechazo á algunos de los espectadores. Esta interpretación auténtica es lo más interesante del prólogo, y Galdós se defiende bien del cargo de obscuridad, diciendo que el símbolo no tiene necesidad de ser claro, que conviene dejarle su vaguedad de ensueño y que no se le puede pedir una solución descifrable como la de una charada. Aplica al simbolismo literario lo que Renán dijo alguna vez de los mitos: una gran determinación en la forma con una gran indeterminación en el sentido.

Todo esto es muy cierto, pero en aquellas obras en que el simbolismo no se trasluce con tal claridad que pueda ser visto y entendido por todos, sin que el autor salga á explicárselo, el valor de la obra tiene que depender, al menos para la masa general del público, no de su lección secreta, sino de su apariencia, de lo que se ve y se entiende. Una obra simbólica ó alegórica supone en términos generales la representación de algo abstracto por medio de lo concreto; en el teatro por medio de una acción y de ciertos personajes. Esta forma de expresión puede obedecer á diferentes fines. Con ella se puede dar á entender al público una lección moral que, descarnada y desnuda, no sería bien acogida, ó que tal vez fuera peligroso expresar. Este es el caso del simbolismo de las fábulas y apólogos, principalmente de

los antiguos. O bien se puede dejar entrever alguna enseñanza esotérica que sólo conviene que comprendan con claridad los iniciados y que bajo el velo de la alegoría puede penetrar de una manera inconsciente, por virtud de la fuerza del sentimiento, en los espíritus que no se hallan preparados para comprender por entero el sentido oculto, y que así pueden recibir algún atisbo ó vislumbre de aquella elevada doctrina, que no les es dable asimilarse directamente. Este es caso de ciertas obras elevadas de la mística, que abundan sobre todo en las literaturas orientales. O puede responder el simbolismo á un fin de propaganda, buscándose entonces el medio de hacer más viva y profunda la impresión de un principio general, encarnándole en formas concretas y procurando la transformación psicológica de la noción en sentimiento, que es como transformación de luz en calor. Sirva de ejemplo la condenación de la esclavitud que se desprende de la célebre novela *La cabaña del tío Tomás*, de la señora Beecher Stowe. O bien el simbolista puede perseguir un fin estético, queriendo dar á alguna fábula, bella é interesante de por sí, la aureola ideal de una significación superior á lo individual y concreto, de suerte que una acción ó un fenómeno particular sea exacto reflejo de una ley ó de un fenómeno general, y deleite por dos maneras el espíritu: con el espectáculo de lo sensible, que se ve ó se entiende, y con la adivinación de lo ideal, que se trasluce y transparenta.

A esta última especie de simbolismo parece pertenecer el del drama del Sr. Pérez Galdós, si se atiende á la índole de su obra y á las explicaciones que da el prólogo. Mas como toda obra simbólica supone la

conjunción de dos sentidos y significaciones, uno externo, superficial, aparente, exotérico, otro interno, profundo, velado, esotérico, allí donde el sentido oculto no se manifieste de tal modo que pueda ser por todos comprendido, el éxito de la obra dependerá, como antes decimos, de su sentido exterior, de la mayor ó menor belleza que tenga, abstracción hecha del simbolismo.

Considerada desde este punto de vista *Alma y Vida,* no creo yo que resulte obra despreciable, indigna del talento de su autor. Figurémonos que en *Alma y Vida* no hay símbolo, como se han figurado algunos, sin que por eso se les pueda acusar de cortedad de entendimiento, puesto que el símbolo es indeterminado y obscuro, tiene, según el autor, la vaguedad del ensueño, y el ensueño es eminentemente subjetivo y menos comunicable que lo objetivo, que á todos habla en parecida lengua. ¿Qué vemos entonces en la obra?

Una intriga de amor, delicada é interesante, á la que da un matiz de melancolía la suerte infeliz de la Duquesita Laura, que en su triste juventud enfermiza vislumbra un momento la alegría de vivir cuando por ley de los contrastes se enamora de Juan Pablo Cienfuegos, tan contrario á ella por su exuberancia de vida, pero que no logra comunicársela á su amada, la cual se extingue suavemente tras aquel fugaz instante de esperanza. Las iniquidades de Monegro, el administrador de los Estados de Rui Díaz, la protesta de los vasallos oprimidos, son accidentes secundarios ante esa deliciosa elegía amatoria que tiene la finura y el suave color de un cuadro del siglo XVIII. Las mejores escenas de la obra son las que

se refieren al amor de Laura y Juan Pablo, el interrogatorio en el primer acto, la pastorela en el segundo, creaciones una y otra de verdadero poeta, demasiado delicadas acaso para el paladar de la generalidad del público; la de las brujas moriscas en el tercer acto, y la de la muerte de la Duquesita en el cuarto, en que languidece un tanto el drama, pero donde hay sin duda pasajes en extremo poéticos.

Sin símbolo, *Alma y Vida* es un drama superior en la finura de la ejecución literaria, aunque no en movimiento dramático, á muchos que han sido aplaudidos. El *succès d'estime,* el mediano suceso que logró se debe acaso, más que á la influencia de la crítica, de que habla largamente en el prólogo el Sr. Pérez Galdós, á los hábitos del público, acostumbrado á ver en el teatro *literatura escenográfica,* semejante á la pintura de la misma clase en los brochazos y en los efectos calculados para la especial perspectiva de la escena. Hay quien entiende que es esencial en la dramática ese procedimiento artístico, ese juego de situaciones en que el interés se condensa y se cristaliza, esa gradación de emociones que camina en crescendo hacia el desenlace; pero no faltan motivos para ponerlo en duda, si se tiene en cuenta que en el teatro han cabido y han encontrado abiertos los caminos del éxito obras no sujetas á esa técnica dramática, como no pocos de los dramas religiosos de nuestro siglo de oro, y que ahora mismo muchas producciones del llamado teatro de ideas, que á las veces es teatro de *ensueño,* se apartan también de los cánones de lo *teatral*, al modo como suele entenderse, modo en el que hay sin duda mucho convencionalismo. Expresión de lo *teatral* parecieron también

antaño las reglas y los usos del clasicismo francés. Shakespeare y Calderón fueron tenidos por extravagantes ó bárbaros, que entraban en los dominios de la tragedia moderna como los pastores que invaden los jardines del palacio de Rui Díaz en el drama de Galdós. El concepto de lo teatral se va ensanchando, y dentro de los límites de tiempo y espacio requeridos por las condiciones materiales de la representación escénica, cabe en él cuanto pueda interesar al público.

Esos límites, sin embargo, restringen mucho. Una representación teatral no puede exceder en duración de algunas horas, ni puede remitirse su continuación para otra noche, como en un libro se remite para otro tomo. El autor de una novela ó de un poema nos traslada de un lugar á otro con la mayor facilidad, mientras que en las tablas hay que contar no sólo con los medios mecánicos necesarios para la mutación de escena, sino también con algún artificio de transición ó alguna pausa por virtud de la cual se consiga que la mudanza operada á la vista del espectador no sea demasiado brusca, ni choque con la realidad por lo repentina. Por último, el hecho mismo de la *representación,* el reproducirse á lo vivo la acción concebida por el dramaturgo, hace que de la impresión sensible, visual, objetiva dependa en gran parte aquella otra impresión espiritual honda que trata de producir el autor del drama. De ahí la importancia de los buenos actores, que aun interpretando obras medianas, pueden producir efectos de gran belleza artística y hasta llegar con la mímica y la expresión de la fisonomía á las alturas de lo sublime.

Por este especial conjunto de circunstancias el

teatro no es sólo literatura, sino una forma artística compleja en que la literatura puede ser secundaria y aun casi insignificante. Un ejemplo reciente de ello nos ofrecen los dramas japoneses representados por Sada Iaco, que, á mi parecer, no son dramas completos tales como se representarán en el país de los crisantemos, sino extractos de dramas, hechos para un público extranjero que no entiende el japonés y á quien aburriría mortalmente la parte literaria, para él incomprensible. Esos dramas aparecen reducidos á las escenas capitales, á los principales momentos de la acción en que la mímica y la expresión del semblante pueden suplir hasta cierto punto al lenguaje, haciéndose entender de cualquier público. Son, pues, estas obras escénicas el *non plus ultra* de la dramática sintética, de lo teatral reducido á la quinta esencia, al esqueleto. Y si en este caso vemos el teatro *sin literatura* (para los públicos occidentales que no entienden el japonés), el caso opuesto puede también presentarse, el de la literatura no teatral, el de una obra que, teniendo mérito literario, no se adapte bien á la escena y agrade más leída que representada.

¿Es este el caso de *Alma y Vida?* A mi juicio, no. El interés de la acción se mantiene en los tres primeros actos, y aunque en el cuarto languidezca (cosa muy frecuente en las obras dramáticas que en España se escriben ahora, las cuales, por lo general, sobresalen más en la exposición que en la preparación del desenlace), este defecto en el planeo ó en la composición general de la obra no impide que los amores de la Duquesita Laura y Cienfuegos, *dramatizados* por la lucha entre éste y Monegro, sean

asunto propio para cautivar la atención del público y para excitar su curiosidad respecto de un desenlace, que el espectador no puede adivinar fácilmente, como en otras obras sucede.

Todo esto se refiere á *Alma y Vida*, sin símbolo, entendida á la letra, sin ningún género de interpretación esotérica. ¿Agrega el simbolismo algún elemento de belleza á este drama? Me parece que no. Siendo tan vago é indeterminado como es (sus diversas interpretaciones lo prueban), sólo podría agregar á la acción alguna belleza, no por el pensamiento del símbolo en sí, sino rodeando á los personajes y á la fábula de cierto vago ambiente de misterio, que dejara traslucir al público que representan algo más que el drama individual de que son actores; que la Duquesita Laura es algo más que una pobre enamorada á quien el destino sólo deja contemplar á lo lejos las dichas del amor; que Cienfuegos es algo más que un aventurero generoso, galán y valiente, y otro tanto de los demás personajes.

Pero esta misma impresión de un sentido oculto que se adivina pero no se precisa, acaso ha perjudicado al drama en vez de favorecerle. Preocupados los espectadores más inteligentes con hallar esa significación simbólica, quizás no se fijaron bastante en las bellezas aparentes de la obra, en los delicados pormenores que la adornan. El deseo de inquirir el secreto que lleva dentro una cosa, puede quitar al espíritu la disposición receptiva necesaria para contemplarla serenamente y recrearse en el espectáculo que ofrece.

También es posible que *Electra* haya perjudicado á esta nueva obra de Galdós. Comparada con su her-

mana mayor, la bullanguera *Electra* (la *Electra que hizo* y que entendió el público, que no creo yo que fuese la que pensó Galdós, aunque después el éxito le resolviera á patrocinarla), *Alma y Vida* tenía que resultar tan pálida y anémica como la Duquesita de Rui Díaz. Como además *Electra* suscitó un torbellino de pasiones, esas pasiones han alcanzado al autor, como alcanzaron á Zola las que provocó el famoso proceso de Dreyfus en Francia. Los anticlericales han censurado á Galdós por no haber hecho en *Alma y Vida* un drama anticlerical, como se ve por los varios artículos inspirados en este criterio que al tiempo del estreno se publicaron en los periódicos radicales. Y los de la acera de enfrente, escandalizados aún por el estruendo de *Electra,* no estaban en disposición más benévola. Unos y otros han contribuído al ambiente de hostilidad que recibió á este drama, poco afortunado.

Todo esto es accidental, aunque no carece de influencia sobre la suerte de una obra literaria. Dejándolo estar, hay que reconocer que el simbolismo general del drama, tal como el autor lo explica, basándolo en un sentimiento más que en una *tesis*, ó pensamiento preciso, difícilmente podía ser comprendido por el público. Esa melancolía del ocaso español, de que habla Galdós en términos elocuentes en su prólogo, no es uno de esos sentimientos comunes que ocupan mucho lugar en el alma de las muchedumbres. El español de hoy no es más melancólico, porque hayamos perdido los dominios de Ultramar, que el español de nuestras épocas de grandeza. Estas aflicciones colectivas, sobre todo cuando se refieren á sucesos ocurridos en lejanas tierras, no suelen dejar

honda huella en la vida individual. Se necesita que los desastres de la guerra toquen muy de cerca á los naturales de una nación, como nos sucedió en nuestra guerra de la Independencia y acaeció á los franceses en la suya con los prusianos, para que la depresión del espíritu nacional se individualice, y aun así el efecto suele ser pasajero. Verdad es que nuestras guerras de Ultramar han afligido á muchas familias con la muerte de personas amadas; pero el sentimiento que por lo general dejan tales desgracias, es de otra índole: se llora al hijo ó al padre muerto, no á la patria mutilada.

La melancolía de las épocas históricas en que se ve deshacerse algún grande imperio, es un sentimiento reflexivo que nace en la mente del pensador al comparar los momentos de grandeza con los de decadencia y apreciar el contraste. No suele ser un sentimiento espontáneo que de suyo se imponga á las multitudes. Esa melancolía se aprecia á distancia y es un sentimiento erudito, más que popular. A ello contribuye el que tales transformaciones se verifican casi siempre con mucha lentitud. La desaparición de esa España heráldica, con su áurea leyenda, de que habla Galdós, no se ha operado en un día ni en un año, ni data de nuestra última desmembración, que en realidad fué tan sólo un episodio más de un largo proceso histórico que viene operando desde el siglo XVII y durante el cual no han vivido las sucesivas generaciones de españoles en ese ambiente de melancolía que puede producir al historiador la evocación de tales sucesos. Y en cuanto á la vacilación y la incertidumbre de la España nueva, que no tiene aún clara conciencia de sus destinos, hay que advertir que la

noción de los destinos colectivos sólo llega á ser consciente, dentro de un pueblo, en un corto número de individuos superiores, y aun en estos mismos tales representaciones no suelen ser firmes y seguras. En realidad los destinos nacionales no se elaboran conscientemente, por una deliberada acción individual. Esto exigiría la existencia de una casta especial de gobernantes en la cual se transmitiera invariablemente la aspiración á esos fines. Ni aun siquiera pueden esos fines ser objeto de profecía, salvo en contados y discutibles casos.

De otras varias cuestiones trata en sus cuarenta páginas el prólogo del Sr. Pérez Galdós, ocasión de este artículo. Conforme estoy con él en que la crítica literaria no constituye un sacerdocio, ni siquiera un magisterio; en que sus opiniones son muy falibles y frecuentemente adolecen de parcialidad sus fallos, si bien este no es defecto peculiar de ella, sino que alcanza á todos los que opinan en público sobre cualquier género de negocios. Hasta podría afirmarse que la imparcialidad es una virtud contra naturaleza y que requiere por lo mismo vencer á la naturaleza, con lo que queda ponderada su rareza y dificultad. También creo, con el autor de *Alma y Vida*, que en los periódicos diarios españoles la costumbre de publicar las críticas al día siguiente de los estrenos de los dramas ó comedias, en vez de dejar pasar más tiempo, como acostumbran los críticos dramáticos franceses en sus folletines, impone á estos trabajos una precipitación que no puede menos de perjudicar á su solidez y estudio. Igualmente reconozco que sería mejor que, en vez de tener la crítica de teatros de cada periódico un solo titular, alternaran en estos trabajos colabo-

radores varios, de manera que sobre cada obra ó cada género de obras pudiese disertar el más competente. Mas esta es una aspiración difícil de realizar, pues un periódico es, al cabo, una industria, que tiene entre sus fines el de conseguir un lucro honesto, y para ello necesita proporcionar los gastos con los ingresos. Una colaboración literaria de esa especie no cubriría gastos. Sería indudablemente un mal negocio, puesto que no hay afición bastante en el público para pagarla.

Con lo que no estoy conforme es con que el Estado tenga obligación de proteger al teatro. Es muy seductora, en verdad, la noción de un Estado que, convertido en Providencia de sus súbditos, atiende á sus necesidades y hasta á su recreo; pero como el Estado no es un filántropo dotado de cuantiosos bienes de fortuna que consagrar á fines benéficos, resulta á la postre que cuando se encarga de hacer la felicidad de los individuos tiene que ser á costa de los haberes particulares y aun de la libertad de esos mismos individuos. De admitir semejante teoría, hay que admitirla con todas sus consecuencias. Si el Estado tiene el deber de proteger el teatro ó la literatura en general, lógicamente no se le puede negar el derecho de inspeccionar lo que protege, de prohibir las obras que no le parezcan enderezadas al bien común, motivo de la protección, y de ejercer, por tanto, una censura. Mejor es que no exista esa protección y que sea el público el que proteja y pague aquello que le agrade y le divierta. Aparte de que, faltando tantas cosas de primera necesidad en España, proveer antes que á ellas á las de lujo y adorno no sería discreto ni justo. Hay que hacer muchos ferrocarriles, muchos canales, muchas alhóndigas y

pósitos, muchas escuelas de primeras letras y hasta muchas alcantarillas antes de pensar en proteger con dineros públicos á la literatura, puesto que las subsistencias, la instrucción elemental y la higiene son cosas que importan mucho más á la generalidad que el brillo de las letras y de las artes, de que sólo disfruta una minoría y que es menos indispensable que aquellas otras cosas prosaicas, pero necesarias para la vida.

Por las mismas ó semejantes razones no creo yo que forme parte de los deberes de los Príncipes, como da á entender el Sr. Galdós, el asistir frecuentemente á los teatros ni el leer los libros que escriban sus súbditos, si no son de su agrado. Lo que se puede exigir á cada cual es que desempeñe bien su oficio, y el oficio del Príncipe es reinar, no ser Mecenas de las letras, ni siquiera inteligente en literatura ó aficionado á ella.

III

« MARIUCHA »

Para opinar acerca de *Mariucha* como obra dramática, me falta la impresión sensible del espectáculo, insustituíble desde cierto punto de vista tratándose de obras teatrales, en las que hay un valor escénico independiente del valor literario. Pero la lectura de la comedia del autor de *Doña Perfecta* me hace ver en ella una noble y elevada lección social, un simbolismo

que en este caso no ha menester de interpretaciones para llegar á las inteligencias de la multitud.

El propio autor lo ha declarado en una carta dirigida á *El Liberal,* carta que es como prólogo abreviado de la comedia y explicación del sentido que ha querido darle. «El teatro — dice — ha sido siempre el vehículo más eficaz para transmitir una idea cualquiera á mucha y diversa gente... Los que armamos estos artificios del teatro hacémoslo sin darnos cuenta de ello, por manía de contarle algo que creemos bello y eficaz...»

En estas frases está contenida la doctrina del teatro, escuela de las costumbres, la teoría de la dramática *trascendente.*

No hay que asustarse de este trascendentalismo, temiendo que vaya á convertir á la literatura en simple medio auxiliar de propagandas ajenas al arte. Hay quien teme que pierda la literatura parte de su sustantividad, que sacrifique su valor propio, ó al menos su serenidad y su culto á la belleza, si se presta á ser, como dice el Sr. Pérez Galdós, vehículo de sentimientos é ideas que se salgan de lo estrictamente literario. A todos, en mayor ó menor medida, nos ha entusiasmado en alguna época y en alguna fase de nuestro pensar la teoría del arte por el arte; pero ha sido, en realidad, como protesta de la independencia del arte, de su valor propio, de su carácter de fin dentro de su especial esfera. Mas en la complejidad de los negocios humanos, fines y medios son términos relativos que se cruzan, se enlazan y se suceden en la trama de la vida. Mirados desde puntos de vista diferentes, con relación á aplicaciones ú objetivos más cercanos ó más distantes, los medios en cierta esfera

son fines, y los fines medios para algún otro fin más lejano, más complejo ó más alto. Así, esa teoría del arte por el arte, del arte independiente de las ideas ó sentimientos que exceden de lo artístico, nos conduciría á un arte vacío, de pura forma, sin calor, substancia ni sangre, que llegaría á encerrarse, tratándose de la literatura, ó en la perfección filológica ó en meros artificios de retórica, arte de refinados, de conocedores de la técnica profesional, que no podría llegar al alma de la multitud.

La literatura es la palabra. La palabra es cuerpo, cuya alma son ideas y sentimientos. Por eso en el arte literario, el trascendentalismo y la condición de medio son cosas más claras que en ninguna de las otras artes. Hasta en la más humilde, en la menos docente de las obras literarias, en la que más frívola parezca, hay siempre algún elemento trascendental, algo que no es exclusivamente literario, que no es forma, que no es arte puro.

En el teatro, por lo mismo que es un género popular, una comunicación con la multitud, se acentúa ese trascendentalismo. Por eso se dijo que era el teatro escuela de las costumbres, lo cual no debe tomarse al pie de la letra, en el sentido de que el dramaturgo se proponga siempre y en primer término edificar á la multitud y servirle lecciones de moral envueltas en amenas fábulas. Ha de entenderse en otro sentido más amplio, el de que presentando la literatura dramática costumbres, ó lances humanos, lleva implícita alguna conclusión acerca de ellos, alguna moraleja más ó menos fundada. Con razón dice el Sr. Pérez Galdós en la citada carta, que desde la entonada tragedia hasta el más frívolo sainete, participan de esa trascenden

cia. Hasta en las más disparatadas piezas del género chico hallamos algo que es sátira moral, aunque venga envuelto en formas grotescas. Al excitar la risa con el espectáculo de rarezas, ridiculeces ó pequeños vicios comunes, coopera también ese teatro inferior el *castigat ridendo mores*, aunque no tengan vocación ni propósitos de moralistas los que le cultivan, pues el elemento moral de las obras dramáticas y de la novela existe aunque el autor no le ponga en ellas deliberadamente. Nace de la índole misma de estas obras, que al presentar casos de la conducta humana sugieren una conclusión, un movimiento de aprobación ó desaprobación, y llevan implícito, por mucho que el autor extreme su objetividad, algún juicio acerca de los hechos de que se compone la ficción literaria.

No es necesario decir que este trascendentalismo varía infinitamente en grado, según la índole de las obras. En unas está en germen, en otras se sobrepone al elemento artístico y lo reduce á un medio de expresión. Estas últimas obras tienen un pie fuera de la literatura, y suelen resentirse de ese predominio del fin útil sobre el medio bello. No pertenece á este número la comedia de Galdós, que es, ante todo, obra literaria, expresión de belleza, aunque envuelva una lección social importante.

¿Cuál es esa lección? No es necesario devanarse los sesos para hallarla en las escenas de la comedia. La lección moral de *Mariucha* se encarna en dos personajes, en la protagonista y en León, y esos dos personajes representan el *self help* del sajón, que traducido al lenguaje de nuestros refranes, dice: *Ayúdate y Dios te ayudará.*

León es un antiguo calavera regenerado por el

trabajo. Disipó un caudal; rodó cuesta abajo hasta tocar en los linderos del Código penal; se vió despreciado de los suyos, y en medio de aquel oprobio, una reacción interior hizo nacer en él al hombre nuevo. Apechugó con los más duros trabajos; pidió limosna, poco á poco fué levantándose hasta crearse una vida honrada é independiente. La casualidad le hace conocer á Mariucha, hija de los marqueses de Alto Rey, nobles arruinados que viven casi de milagro, explotando la conmiseración de los amigos y haciendo esfuerzos inauditos para sostener, con mil expedientes humillantes, una pálida sombra de su opulencia pasada. El ejemplo de León decide á María á trabajar para sostener á sus padres. Tras el ejemplo viene el amor. Mas entonces los padres de Mariucha, á quienes el matrimonio de su primogénito con una rica viuda americana ha sacado de la pobreza en que se vieron, se oponen á la boda de María con León, considerándola como un enlace desigual, vergonzoso para su ilustre casa. Cesáreo, el hermano de María, amenaza con resucitar cierta causa criminal en que complicaron á León las locuras de su juventud. Pero todo es en vano: María se muestra decidida á seguir la suerte del hombre á quien ama, y que ha sido el maestro de su nueva vida. El cura del pueblo — que es el tipo ideal del sacerdote popular, protector de los pobres contra los poderosos — casa á los novios. Cesáreo y sus padres, los marqueses de Alto Rey, se alejan, se van otra vez detrás de sus vanidades, y María y León se quedan en el pueblo á continuar la vida nueva, la vida del trabajo, del orden, de la sana alegría, libre de la esclavitud de las preocupaciones sociales.

Tal es á grandes rasgos el argumento de la co-

media. La lección moral que contiene es de las más provechosas y oportunas. Dice el autor en su tantas veces citada carta (y la cito tanto porque es la interpretación auténtica de la obra), que en *Mariucha* ha expresado algunas ideas comunes, del orden económico, que es el más vulgar de los órdenes. Pero esas humildes ideas, de ese orden que parecerá prosaico y rastrero á los que se emborrachan con los tropos del ideal, sin comprender que el ideal, para ser robusto y viable, tiene que brotar de una realidad que no sea un desierto, sino tierra laborable y habitable; esas humildes ideas son la mejor semilla que puede lanzarse á la multitud, al aconsejarla sobre la práctica de la vida.

Lo que critica Galdós en su comedia es el error de sacrificar á las apariencias sociales las realidades de la vida. Lo que aconseja ó predica es el trabajo, el orden económico, la voluntad de vivir dignamente, la alegría de la vida, compañera de esa dignidad, que consiste en la independencia. Toma por símbolo una familia aristocrática para que el símbolo sea más comprensible; pero el mal que *Mariucha* expone á la vista del público no alcanza sólo á las clases de la sociedad que se reputan superiores por los títulos del nacimiento, harto discutibles en las sociedades democráticas modernas. Penetra en todas las clases de la sociedad española; sube á las altas, desciende á las bajas, se estaciona en las medias. El caso de los marqueses de Alto Rey le vemos reproducido en la clase media, por el lamentable esfuerzo del querer y no poder, del aparentar lo que no se es, de sacrificar á un anhelo de representación social el presupuesto de la alimentación, el ahorro, la tranquilidad de la

vejez. En el pueblo, aunque su miseria y su ignorancia le disculpen, toma ese mismo mal formas similares: imprevisión, despilfarro — el despilfarro que cabe en la pobreza, — empeñar la ropa para ir á los toros, ó gastarse el jornal en la taberna.

Si se pudiera hacer un estudio comparativo entre el presupuesto doméstico de las familias españolas y el presupuesto del Estado, es fácil que se hallase entre uno y otro marcada concordancia y similitud; una notable desproporción entre lo superfluo y lo necesario; escasez en la alimentación cuando se trata de familias de posición modesta; abundancia relativa de trapos y de diversiones; mucho más almidón que jabón. Aun tratándose de ricos, el presupuesto de la vanidad se traga con frecuencia al de la utilidad, ó le cercena. Ocurre lo mismo que en los presupuestos del Estado, en que la instrucción, las comunicaciones, la agricultura, las obras públicas, todo lo que es de primera necesidad para un pueblo, aparece parcamente dotado, y en cambio devoran el patrimonio de la cultura y del bienestar una administración frondosa, gastos militares y navales excesivos con relación al resto de los servicios públicos. Y hay todavía quien pide que con toda urgencia nos armemos y salgamos á correr nuevas aventuras, como Don Quijote, aun estando tan reciente el molimiento humillante que sufrimos de los yangüeses de allende el mar, y que fué, por lo visto, lección perdida.

Por eso la moraleja de la comedia de Galdós tiene doble sentido y envuelve doble lección: la lección inmediata que tiende á corregir las costumbres privadas, y la lección remota que, generalizando, puede aplicarse al Estado. Esta última podrá no haber estado

en la mente del autor; pero no hay que forzar mucho el simbolismo de *Mariucha* para convertirla en una alegoría de la España vieja y la España nueva, que aun estando unidas por vínculos de filiación y de afecto, tienen que separarse porque caminan en dirección opuesta, como la María de la comedia, y los marqueses de Alto Rey, sus padres.

***

La comedia de Galdós adolece, á mi juicio, de cierta languidez. El arte dramático tiene algo de la pintura de telones: necesita grandes brochazos, efectos de color que produzcan efecto á distancia y estén calculados para la perspectiva del espectáculo. En *Mariucha* casi no hay conflicto. Apenas apunta, en la amenaza de Cesáreo de lanzar á la curia contra León, cuando queda conjurado. Tampoco aparece un verdadero conflicto psicológico. María no lucha: desde el primer instante se entrega á la revelación de la vida nueva, y á ella se abraza con inquebrantable voluntad.

En la lectura reposada de la comedia de Galdós, esta falta de movimiento dramático aparece compensada por las bellezas literarias que la obra contiene; pero quizás en la representación escénica no sea tan fácil esa compensación que permite la lectura.

De los dos elementos que forman la obra dramática, — el literario, que es el genérico, y el puramente teatral, que es el específico, — el primero aventaja mucho en la comedia de Galdós al segundo. Hablan los personajes unas veces con simpática ternura, como León cuando cuenta la historia de su conversión, el nacimiento del hombre nuevo; otras, con aguda ironía,

á veces con noble y levantada elocuencia, como Mariucha cuando desprecia las riquezas de Teodolinda. El diálogo, sin ser muy animado, tiene una hermosa y sobria naturalidad; el estilo es noble, sin afectación, propio de una comedia de coturno, como ésta.

Para apreciar la verosimilitud de algunas escenas de *Mariucha* hay que tener en cuenta que existen varias medidas de verosimilitud, según la índole de las obras dramáticas. Desde luego la verosimilitud de *Mariucha* no es la de una comedia realista. En la boda de León y María quedan ciertamente infringidos el derecho civil y el derecho canónico; pero éste no es reparo que pueda hacerse con fundamento á una comedia que tiene que compendiar en cierto número de escenas culminantes, dotadas de valor representativo, mediante el cual condensan los menudos incidentes con que se tramitan y desarrollan los sucesos en la vida real, lo que en una novela puede explicarse más puntual y detalladamente, aunque nunca con la compleja minuciosidad que ofrecen los más sencillos lances de la existencia humana. En la dramática todo es relativo y mucho convencional. En obras como la de Galdós, que tienen un carácter idealista y simbólico, la medida de la verosimilitud tiene que ser ancha y tolerante para los pormenores. La verdad de la obra no reside en éstos, sino en la concepción total de los caracteres de los personajes y en la congruencia entre las hipótesis y las conclusiones de la acción.

De revolucionaria ha sido calificada la obra de Galdós, y en cierto sentido puede admitirse que lo sea. Es la protesta contra una tradición que vive y alienta aún, á pesar del cambio de los tiempos: la tradición del hidalgo menesteroso que desprecia el trabajo por

plebeyo y alimenta con orgullo é ilusiones su miseria. Pero mirada desde otro punto de vista, es profundamente conservadora de los principios de la sociedad y de la familia, del matrimonio basado en el amor, del culto al trabajo, de la honrada independencia, de la voluntad constante, que no se rinde ante la adversidad ni se tumba resignada en el surco.

No tiene, acaso, la nueva obra de Galdós la atractiva penumbra de idealismo, la delicada visión de ensueño que ofrecen *Alma y Vida* y *Electra*. Se desarrolla en un terreno más prosaico y realista (aunque la obra no sea realista, lo es su tesis); pero en ese terreno brotan, no sólo los frutos de una sana enseñanza, sino también flores peregrinas de belleza.

IV

«EL ABUELO»

Dos obras teatrales — *El Abuelo* de Pérez Galdós y *Cleopatra,* arreglo de Sellés — han puesto á Shakespeare *sobre el tapete*... de las mesas de redacción de los periódicos. Los críticos nos han servido estos días al gran dramaturgo inglés con diversas salsas. *El Rey Lear* y *Antonio y Cleopatra* han sido comparadas con las antes citadas producciones literarias, y de seguro los volúmenes de la *Biblioteca clásica* que contienen las traducciones castellanas de los dramas del autor de *Romeo y Julieta,* han circuculado estos días mucho más que de ordinario. Nada

se ha perdido con eso, como tampoco con que á propósito de *Cleopatra* se haya recordado á Plutarco, á quien muchos de los que asistieron al estreno de la obra del Sr. Sellés no conocerían probablemente ni de nombre. Estas comparaciones literarias entre una obra clásica y otra moderna inspirada en aquélla, suelen ser instructivas, y, por otra parte, no es empleado en balde el tiempo que se invierte en recordar á los grandes maestros de la literatura.

Para aquellos lectores que no estén en antecedentes, conviene advertir que las comparaciones entre *El Rey Lear*, de Shakespeare, y *El Abuelo*, de Galdós, han sido motivadas por la noticia, que publicó la prensa, de que el autor de *Los Episodios Nacionales* tenía en proyecto un arreglo del drama inglés, propósito que fué variado luego hasta trocarse en novela dialogada lo que primitivamente iba á ser obra destinada al teatro, y convertirse el arreglo en creación nueva de un *Rey Lear* moderno.

Esto dijeron los periódicos y esto hizo que se buscaran con curiosidad las semejanzas y diferencias entre la obra de Shakespeare y la de Galdós. Pero aunque la idea primera de *El Abuelo* esté inspirada en la tragedia del antiguo Leir de Bretaña, la producción de Galdós tiene muy pocos rasgos comunes con la del gran dramaturgo británico y debe ser considerada como completamente original, puesto que lo esencial en ella es nuevo y las reminiscencias shakespirianas no pasan de pormenores secundarios.

El Abuelo es el Conde de Albrit, un noble arruinado que vuelve al pueblo de Jerusa, donde fué el *señor*, ó por lo menos el *amo*, en sus buenos tiempos. Viven allí, en casa de un arrendatario y antiguo

criado de los Albrit, las nietas del Conde. Sabe éste que una de ellas es ilegítima, fruto de amores adúlteros de su nuera con un pintor; pero ignora cuál de las niñas es la bastarda y su pensamiento fijo es descubrirlo. Cuando lo consigue, después de dramáticas peripecias, resulta que Dolly, la bastarda, es de las dos niñas la que más le ama y la que él más ama, aquella en quien, después de muchas vacilaciones y dudas, creyó descubrir la sangre de los Albrit. En el conflicto entre el amor y el honor, entre el cariño y la legitimidad, entre los impulsos del corazón y el orgullo de raza, vencen los sentimientos más humanos y naturales. El Conde, que ha pedido á su nuera que le deje á una de las niñas, á la *suya*, se lleva á Dolly, que es la *ajena;* la ajena por la sangre, la suya por el sentimiento.

El interés de la acción se divide entre esta dramática lucha que sostiene el abuelo y el contraste entre las pasadas grandezas del león de Albrit y las amarguras que sufre en aquella Jerusa, que fué *cosa suya,* y que al verle pobre y humillado, ni le reconoce ya por señor, ni sufre con paciencia su altivez y sus arranques coléricos. El Conde, como el Rey Lear, se revuelve contra la ingratitud, y como él, no sabe ni quiere evitar sus más duras manifestaciones. Ambos carecen de ecuanimidad y de resignación. Aunque menos furiosa y menos trágica, la locura de Albrit es mayor que la del padre de Gonerila y de Regania. Este, al cabo, había repartido su reino entre ambas hijas. Albrit ha hecho, sí, beneficios á sus antiguos criados y vasallos; pero ni puede pedir á éstos piedad filial, ni tampoco ha repartido entre ellos sus bienes. Cuando se acoge á la casa de uno de ellos, le

trata con imperiosa soberbia, quiere seguir siendo el *amo*, quiere que subsista la antigua domesticidad de los que fueron sus criados. Ordena, riñe y hasta pega, poseído de la quimérica idea de que Venancio, su antiguo servidor, debe tener en más los beneficios que recibió en otro tiempo, que los palos que recibe de presente. Esta pretensión es excesiva y contraria á la naturaleza humana. El Conde resulta una hermosa figura trágica; pero Venancio tiene razón al no consentir que le apaleen.

Como se ve por el anterior resumen, el argumento de la obra de Galdós se parece poco al de *El Rey Lear*. Hay, como rasgo común, el contraste entre la pasada grandeza de los dos protagonistas y la situación miserable á que se ven reducidos; hay también el carácter irascible y altanero de ambos y su exaltación, rayana con la locura. Se ha recordado, á propósito de *El Abuelo,* la acción, episódica en *El Rey Lear*, de Gloster y sus dos hijos, mas las semejanzas son puramente formales y accesorias. Es verdad que Gloster tiene dos hijos, uno de ellos bastardo, pero lo sabe, de suerte que lo esencial en la obra de Galdós, que es la duda de Albrit, está excluído en la tragedia shakespiriana. Allí el bastardo obra bastardamente; aquí (es decir, en *El Abuelo),* la nieta ilegítima borra con el amor la mancha de origen.

***

Por su forma, *El Abuelo* se parece á *Realidad*. Es, como ésta, una obra enteramente dialogada. Pero *Realidad* venía después de *La Incógnita,* relato del mismo argumento desde otro punto de vista. *Reali-*

dad era la verdadera acción *vivida* por los personajes; *La Incógnita*, la acción, tal como se la figuraba y la reconstruía desde fuera un espectador de algunos de los sucesos. Ambos libros se completan maravillosamente, y juntos forman una de las mejores creaciones de Galdós, dando este doble relato extraordinario relieve á la fábula que se propuso presentar, por sus *dos caras*, ó mejor, por la faz exterior y la verdad íntima, el novelista.

En *El Abuelo* no sucede esto. Es *Realidad* sólo, y si para drama tiene sobra de accidentes y pormenores, [1] para novela tiene poco desarrollo de algunos particulares, y demasiada vaguedad en ciertos puntos. *Novela en cinco jornadas* la titula su autor, mas en realidad es una forma intermedia, semidramática y seminovelesca. Es dramática por la estructura, por la disposición exterior; pero no acaba de serlo, en cuanto que no es *representable* tal como se ha impreso, faltándole el requisito más indispensable y el carácter más indisputado de la obra dramática, que consiste en la posibilidad y aun en la necesidad de la representación para que produzca el drama todo el efecto artístico de que es susceptible. El desarrollo del asunto es más de novela que de drama, pues *El Abuelo* no se ajusta á esa norma general de la dramática, de compendiar la acción en un corto número de situaciones capitales que explican al espectador todo lo que puede explicarse en un libro, pero que sería enojoso y contrario á la ilusión escénica que expusieran los actores en las tablas.

[1] Al llevar *El Abuelo* al teatro se modificó su texto primitivo al que se refiere este escrito.

Otro rasgo *novelesco* de la última obra de Galdós es la riqueza de su parte episódica y la abundancia de detalles y accidentes, que conviene mejor á un género analítico, como la novela, que á un género sintético, como el teatro.

Podrá convertirse fácilmente *El Abuelo* en drama; pero si llega el caso, es seguro que el Sr. Pérez Galdós lo variará y refundirá, como hizo con su otra novela *Realidad*, cuando la llevó al teatro.

Esta forma intermedia, adoptada ahora por el autor de los *Episodios*, tiene ventajas é inconvenientes. En realidad, no puede desecharse en literatura ninguna forma ó combinación exterior que pueda servir de medio de expresión artística, y hoy menos que nunca, puesto que no existe una rigurosa preceptiva dogmática, ni se encierran los géneros en moldes inflexibles. Por el contrario, la noción de cada uno de esos géneros tiene mucha vaguedad, una extensión muy amplia, casi indeterminada. Pero no se sigue de ahí que sean indiferentes las formas ó tipos literarios: unos son preferibles á otros, y llevan naturalmente ventaja aquellos que más se prestan á que despliegue el escritor sus facultades. Creo que no es de éstos el género intermedio á que pertenece *El Abuelo*, género que, á mi entender, sólo pueden cultivar con fortuna literatos eminentes como Galdós, dotados de una maestría y una seguridad de ejecución que les permite vencer las mayores dificultades. Por eso *El Abuelo* es una de las obras en que mejor se gradúa y aquilata el mérito de su autor; aunque *objetivamente* y prescindiendo de las dificultades que ha vencido el novelista sin esfuerzo aparente, como si no existieran para él, la superan otras varias de las producciones de Galdós.

La forma dialogada presenta el máximum de objetividad, de apariencia real, de *eclipse* del autor, que puede alcanzarse en las ficciones literarias. Así es como se nos presentan en la vida real los personajes verdaderos. Los oimos hablar, pero no los vemos *pensar* y sentir, como sucede en la novela propiamente dicha, en que el novelista, superando al Diablo Cojuelo, que se colaba por los tejados, se *mete dentro* de los personajes y descubre al lector lo que pasa en el interior de ellos. Esto perjudica á la ilusión ó sugestión de realidad que se persigue en la obra, pues por mucho que se disfrace tiene algo de convencionalismo, de historia que se cuenta, de relación refleja, menos viva que la intuición directa de los sucesos. Mas en cambio, el diálogo por sí solo es incompleto en el libro. No basta oir á los personajes, se necesita verlos, como sucede en la realidad y también en el teatro cuando se trata de obras representables. De ahí las grandes dificultades que ofrece este género cuando le falta su complemento natural: la representación. Hay que suplir en el mismo diálogo todo lo que cuenta á sus lectores el novelista, todo lo que dicen al espectador los ademanes, el gesto y la figura misma de los personajes vivos ó representados por los actores. Se necesita, pues, en la novela dialogada mayor realidad, mayor esfuerzo de creación: no basta explicar los sucesos y los personajes, hay que *hacerlos*, hay que ponerlos en escena ante el lector, con una fuerza de evocación tan poderosa que se le haga ver con los ojos de la fantasía lo que no se le puede presentar en forma de visión sensible.

A mi entender, Galdós ha triunfado de estas dificultades en *El Abuelo*. La figura de Albrit, las dos

encantadoras siluetas de las niñas Nelly y Dolly y la de D. Pío (uno de esos visionarios, *chiflados* á ratos y á ratos poseídos de lucidez mística, que sabe pintar tan admirablemente el autor de *Doña Perfecta)*, no desmerecen junto á los mejores y más bellos ejemplares de la numerosa legión de los hijos de la fantasía de Pérez Galdós, legión en que se codean la Desheredada, Amparo, la de *Tormento,* Gloria, Angel Guerra, el cura Nazarín, doña Perfecta, la Benigna, de *Misericordia*, y tantos otros admirables tipos que conocen y aprecian los lectores de nuestro gran novelista.

LA REFORMA DE LA ORTOGRAFÍA

En estos días (escribo en los últimos de Febrero de 1905) ha terminado la Academia Francesa la discusión del dictamen de la comisión nombrada para estudiar la simplificación de la ortografía. Se trata de una novedad vieja, pues hace más de un siglo que los franceses se ocupan en la reforma de su ortografía, y lo van haciendo por el método prudente, pero lento, de las modificaciones parciales.

Antes del siglo XVI no tenía el francés ortografía fija. Reinaba un vago fonetismo interpretado á gusto del consumidor. El Renacimiento hizo la ortografía, y la hizo etimológica. Fué obra de humanistas y eruditos. Y desde el momento en que hubo una ortografía, hubo también muchas personas que empezaron á faltarla al respeto por no saber acomodar la suya á los precedentes clásicos que guiaron mejor ó peor á los humanistas.

Desde 1700 se empezó á trabajar por la simplificación de la ortografía. Cada nueva edición del Diccionario de la Academia Francesa ha dado un paso en tal sentido, ha ido aligerando un poco la escritura corriente del *insoportable amontonamiento* de letras

de que hablaron Ronsard y Sainte-Beuve. En 1736, la Academia, después de discutir seis meses, sin entenderse, la reforma ortográfica que proyectaba, nombró á su secretario perpetuo el abate Olivet, dictador ortográfico, y el abate reformó la ortografía de unas cinco mil palabras. Desde entonces no se escribió en francés *teste* ni *masle* como antiguamente. Muchas eses y otras letras que estaban de más, fueron desahuciadas de las palabras en que tenían alojamiento. En 1762 hubo nueva reforma, que se amplió en 1835. Y ahora, como los eruditos que eran etimologistas en el siglo XVI se han vuelto fonetistas, según dice el académico Faguet, y es verdad, se quiere fundar resueltamente la ortografía en la pronunciación. Con todo, el mismo Faguet, que es socarrón á ratos y poco entusiasta de la Fonética, cree que en 1940 se seguirá hablando todavía de la consabida reforma ortográfica.

En Chile, donde no hay más Academia que una sucursal de la Española, las cosas han ido más deprisa, y los libros y periódicos suelen imprimirse con arreglo á la nueva ortografía fonética. No sé yo si ésta será ya general en aquella república. Por lo menos está muy extendida.

Tenemos, pues, un precedente en la escritura castellana, que nos da pie para echar nuestro cuarto á espadas sobre el asunto, que bien puede juzgarse de interés general, habiendo tantos que escriben con mala ortografía.

Por el carácter mismo de la escritura de las lenguas modernas, que es fonética, ó sea representativa de sonidos, la ortografía, en general, es también fonética. Y aun podría decirse que totalmente lo es, porque los elementos que hoy son etimológicos pro

ceden de antecedentes fonéticos, que han ido desapareciendo ó modificándose en el curso de la evolución del idioma.

No trata, pues, la reforma ortográfica sino de suprimir las excepciones subsistentes al carácter general de la escritura. Pero aunque parezca tan sencilla la empresa, no lo es, y basta para demostrarlo una sola consideración. Modificar de un modo reflexivo y científico, por decirlo así, la ortografía equivale á adelantar el resultado natural del proceso histórico de la escritura; á hacer en un momento y por la autoridad de unas cuantas personas entendidas, lo que poco á poco va haciendo el uso por consentimiento ó por instinto de todos.

Que el elemento puramente etimológico tiende á ser eliminado de la escritura es cosa indudable. Basta comparar nuestra ortografía de hoy con la del siglo XVII. La naturaleza practica aquel aforismo escolástico de que no se deben multiplicar los entes sin necesidad, y elimina todo aquello que deja de cumplir una función, á la manera que los individuos orgánicos se desprenden de los elementos desasimilados, inútiles ya á su economía. Esto sucede en el lenguaje, sometido á leyes naturales de transformación que investigan cuidadosamente los filólogos, aunque á veces se dé el caso, harto efímero en sus resultados, de que las opiniones de individuos ó cuerpos eruditos se empeñen en la estéril tarea de ir contra la corriente natural de las cosas, v. gr., restaurando elementos etimológicos caídos en desuso, como parece que hizo nuestra Academia, al restablecer en la escritura de determinados vocablos letras que en la pronunciación no responden ya á sonidos. Casi

nadie dice *Septiembre,* sino *Setiembre;* ni *obscuro,* sino *oscuro,* aunque el Diccionario disponga ó admita que se escriban del primer modo estas palabras.

La ortografía es fonética por la naturaleza misma de nuestra escritura; es etimológica en razón á la historia del idioma. Obedece esto á que los idiomas actuales no han nacido por generación espontánea, sino que proceden de la transformación de lenguas anteriores, las cuales han dejado huellas de sus vocablos en los vocablos nuevos y de su escritura en la escritura derivada. Hay en los elementos etimológicos de la escritura alguna analogía con los órganos atrofiados que se hallan en ciertas especies animales y que á primera vista parecen una superfluidad ó descuido de la naturaleza, aunque para el zoólogo sean el residuo de antiguas funciones que se han hecho luego innecesarias ó han encontrado mejores instrumentos. El carácter accidental que tiene en cierto modo la parte etimológica de la ortografía, explica cómo en lenguas derivadas de un común origen, varía tanto la proporción de este elemento etimológico. Visible es, por ejemplo, la diferencia que existe en este punto entre el francés y el castellano.

La parte fonética de la ortografía (que es la mayor) no ofrece dificultades. En ella la escritura es reflejo fiel de la pronunciación, correspondiendo cada signo á un sonido ó á una modificación del mismo. No sucede otro tanto con los elementos etimológicos, que representan la tradición y la herencia del lenguaje y de los cuales nacen todas las dificultades prácticas relativas á la observancia de las reglas ortográficas. Hay entre ellos signos mudos, que en otro tiempo correspondieron á sonidos, porque lo que

hoy es etimológico en el castellano, v. gr., *fué* fonético en el latín ó el griego; hay también sonidos iguales ó casi indistintos, representados por letras diferentes. La escritura etimológica deja en cada palabra el sello, más ó menos claro, más ó menos borroso, de su genealogía. La escritura fonética responde sólo á la vida actual de los vocablos, á su pronunciación presente. De ahí que la segunda sea accesible é inteligible para todos, mientras que la primera sólo por el uso entra en el dominio vulgar, sin que pueda penetrarse su razón de ser más que por el conocimiento del origen é historia del idioma.

La reforma ortográfica se propone, al parecer, dos fines. Uno científico: regularizar y sistematizar la escritura con arreglo á la pronunciación; restablecer la equivalencia entre la prosodia actual (la del uso, no la de la Gramática) y la ortografía actual. Otro de utilidad práctica: simplificar las reglas ortográficas, haciéndolas accesibles á todos y suprimiendo las dificultades que hoy ofrecen para los que las aprenden empíricamente; en suma, *democratizar* la ortografía, eliminando de ella todo lo que es puramente histórico y erudito.

No se trata, pues, de una innovación que altere la naturaleza y carácter de la escritura, sino sólo de extender á las excepciones lo que por regla general se aplica. Las bases de la reforma pueden reducirse á estas: supresión de todo signo que no responda á un sonido actual ó á una modificación en los sonidos; representación de cada sonido por una letra única é invariable, desapareciendo por consiguiente la dualidad de expresión gráfica de algunos sonidos que no se distinguen en la pronunciación (*j* y *g* fuerte,

c suave y *z*, *c* fuerte, *k* y *q*, *i* é *y* como vocal en la conjunción copulativa, etc.) suprimiéndose también la diferencia por razón del lugar que ocupa en la palabra el sonido ó de las letras que le preceden (*r* sencilla para el sonido fuerte al principio de la palabra, *rr* doble en medio del vocablo y *r* sencilla cuando va precedida de *n*; etc.), y por último, unificación del signo representativo de sonidos casi indistintos en el uso (*v* y *b*), parte esta la más aventurada de la reforma, que trasciende en este punto de la ortografía á la prosodia, aunque las mismas dudas de los indoctos sobre el uso de la *v* y de la *b* demuestran que en la pronunciación usual en muchas regiones apenas se distinguen ambas letras.

Que la reforma es lógica, por ser tan conforme con la naturaleza de la escritura fonética, que no hace sino generalizar y confirmar el principio de esta, es indudable. Su utilidad práctica, por lo que simplifica y facilita el conocimiento de la ortografía, es también notoria. Sin embargo pueden hacerse algunas objeciones á esta novedad.

Desde el punto de vista estético y erudito, puede decirse que la reforma daría un aspecto bárbaro y rústico al castellano, obligando á todo el mundo á escribir como los niños de corta edad ó los ignorantes, que, guiándose por su instinto natural, no se paran en etimologías y escriben las palabras como suenan. Ciertamente no parece bonito ni elegante el aspecto gráfico de los vocablos *Rrecibir*, *zientífico, Birjilio, Zésar*, *Sóqrates, Teóqrito*, pero todo es acostumbrarse. La fealdad de estas palabras es realmente una ilusión, como la de las modas antiguas que vemos en los grabados y retratos de hace años, las

cuales no tienen todavía bastante antigüedad para que hallemos en ellas carácter de época ni atractivo histórico y la tienen sobrada para que el contraste con las modas actuales nos haga ver ridículas y feas las que ya no se usan. Si pudiéramos ver los figurines que regirán dentro de diez años, es posible que los encontráramos también estrambóticos y desgarbados, aunque por tratarse de cosas futuras los juzgaríamos acaso con más indulgencia que á los pasados.

Puede decirse también que siendo los elementos etimológicos los blasones y ejecutorias de la escritura, suprimirlos equivale á hacerla plebeya y baja. Viene á ser en este sentido la reforma como la noche del 4 de Agosto del lenguaje, con la diferencia de que aquí no se trata de una renuncia voluntaria de privilegios, pues ni se consulta á las palabras, ni éstas pueden renunciar ni dimitir nada, sino de una confiscación ó derogación más revolucionaria. Es innegable que, para el erudito que la entiende, la ortografía etimológica ofrece un atractivo con que no puede brindarle la exclusivamente fonética; en aquélla cada palabra es un trozo de historia, algo semejante á un pergamino vetusto que cuenta cosas deleitables y peregrinas de épocas remotas. Pero los eruditos son pocos y la lengua es de todos, de las mayorías iletradas, tanto ó más que de los sabios.

Podría proponerse otra objeción diciendo que la reforma es prematura y precipitada, puesto que quiere realizar en un instante lo que lentamente y por sus pasos contados hará el uso. Y esta producción artificial de las cosas, fuera de sus trámites naturales, no puede producir más que entecos frutos de estufa, privados de la sazón y gallardía de los que

madura al sol y al aire la naturaleza, frutos en fin, como deben de ser los que, según cuentan, saben producir los fakires de la India, haciendo brotar, florecer y fructificar cierta planta á los pocos minutos de sembrada la semilla, con legítimo asombro de los que ignoran las artes mágicas de estos maravillosos encantadores. Acaso nadie haya probado tales frutos; pero si realmente existieran, tengo para mí que serían insípidos y desabridos.

Puede añadirse, siguiendo la argumentación contraria á la reforma, que la regularidad que ésta pretende es antinatural, pues la naturaleza no hace nunca las cosas con arreglo á patrón ó modelo simétrico, sino que se permite caprichos, escarceos y desviaciones que dan mayor gracia á sus obras. Y como la realidad se impone al cabo, la nueva ortografía tendría pronto otras irregularidades, menos justificadas acaso que las antiguas, y que introducirían mayor confusión, por no tener en su abono el largo uso de aquéllas.

Otro punto discutible es el de la autoridad para llevar á cabo esta innovación. ¿Pueden realizarla las Academias? En realidad, las Academias no legislan más que por delegación del uso; no son verdaderos Parlamentos del idioma, que puedan hacerlo todo como el inglés, salvo cambiar de sexo á un ciudadano. Y hasta los mismos Parlamentos, en realidad, no crean el derecho á su capricho, sino que declaran, reconocen y desarrollan lo que ya está en la conciencia jurídica de las naciones. Esta limitación de la autoridad de las Academias la reconoció la francesa, diciendo, muy atinada y discretamente, en el prólogo de una de las últimas ediciones de su Diccionario,

estas ó parecidas palabras, concernientes también á la reforma de la ortografía:

«Jamás la Academia francesa, ni aquella que era hija del cardenal de Richelieu y estaba bajo la protección de Luis XIV, pretendió ejercer sobre el idioma un derecho de soberanía y de imperio. Nunca se ha arrogado un vano poder legislativo sobre las palabras que recibe, formadas ya, del público que habla bien y de los autores que escriben correctamente... ¿Debe la Academia obstinarse en considerar inmutable la antigua ortografía, escribiendo *debte* y *debvoir*, aunque se oponga la práctica general? Quien debe formar las nuevas reglas es el uso, que tiende siempre á simplificar y al cual es preciso ceder, pero lentamente y como á la fuerza.»

Descartadas las Academias, ¿á quién corresponde la reforma? Ya lo dice la Academia francesa: al uso; pero como el uso procede lentamente y sin sujeción á un plan sistemático, no tendremos entonces un cambio rápido y reflexivo como el efectuado ó comenzado en Chile. Se dirá que los gramáticos y los escritores pueden acometer por su cuenta la reforma; pero como el lenguaje es de todos, parece que se ataca una propiedad espiritual ajena, al destruir lo que por consentimiento común y prescripción inmemorial viene establecido. Y aquí no se puede apelar al *referendum*, porque la mayoría de los que debieran ser electores están incapacitados por ignorancia, y fuera de esto, el asentimiento general no es criterio infalible en materias científicas ó artísticas. Hasta cabría el peligro de que abierta la puerta de las innovaciones en el lenguaje, se le ocurriese á alguno modificar los sonidos, con arreglo á los datos anteriores de la

evolución fonética del idioma, trocando la lengua en confusa y casi ininteligible algarabía.

Pero con todos estos inconvenientes y dificultades, la reforma ortográfica, como se está haciendo ó se ha hecho en Chile, es perfectamente viable. Como todo lo que simplifica y facilita podrá extenderse con rapidez, aunque no se librará seguramente de un período de confusión é incertidumbre entre las dos ortografías. Mas el establecimiento de la nueva sería asunto de una generación. Para los hijos de los reformadores, las antiguas reglas y las antiguas prácticas ortográficas no serían más que una curiosidad erudita. Y bien mirado, habría de ser más fácil para los cultos buscar las etimologías bajo la nueva escritura de las palabras, que lo es para los indoctos observar las actuales reglas.

DE LA INFLUENCIA

DE LOS

ESCRITORES EXTRANJEROS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

La fortuna del Ateneo científico y literario de Madrid ha corrido parejas con la que alcanzaba entre nosotros la oratoria. Fué el Ateneo, cuando aquélla dominaba, uno de nuestros principales instrumentos y centros de cultura; mas luego, el hastío del público, harto de tanto derroche, por lo común estéril, de elocuencia, la menor afición á las discusiones académicas y el desarrollo de la prensa periódica, que hace ruda competencia á las demás tribunas, han ido reduciendo la importancia de aquella sociedad y de las que con ella compartieron el papel, ciertamente brillante, que en gran parte del siglo pasado desempeñó en la difusión de las ideas.

Alguna vida ha recobrado, con todo, el Ateneo en estos últimos años, ya con las cátedras de estudios superiores en él establecidas, ya con la discusión de varios problemas literarios y políticos, á la cual ha llevado últimamente el elemento joven de aquella sociedad gran dosis de calor y entusiasmo. Uno de los

temas discutidos, y por cierto dándole el moderno sentido de información, ha sido el de si influyen más en los intelectuales españoles contemporáneos los autores extranjeros que los nacionales.

Aunque la cuestión de hecho que envuelve este tema, iniciado con oportunidad por el joven literato Sr. Ortega y Gasset, no sea en verdad obscura, el asunto es digno de estudio, pues andan las opiniones muy divididas, si no acerca del fenómeno en sí, ya que muy pocos negarán la preponderante influencia extranjera, respecto á sus causas, á sus consecuencias y á la calificación que merece.

A mi parecer, es indudable que influyen mucho más sobre los intelectuales españoles contemporáneos los escritores extranjeros que los nacionales antiguos y modernos. Al decir intelectuales, uso la palabra en el sentido corriente, que viene á ser el de personas que están al tanto del movimiento de las ideas generales y toman alguna parte en él, ya en la literatura, ya en las ciencias del espíritu.

Esa influencia preponderante supone dos hechos: lectura más frecuente de los escritores extranjeros, asimilación mayor de las ideas, y procedimientos artísticos que suelen emplear ellos.

Del primero dan testimonio el movimiento bibliográfico y el comercio de librería. Abundan cada vez más las traducciones de obras literarias y filosóficas extranjeras, sin contar con que muchas son leídas en España en su idioma original ó traducidas al francés, si no fueron escritas primitivamente en esta lengua. En algunas ramas del saber, como la Filosofía, el Derecho y, en general, las ciencias llamadas morales y políticas, casi todo lo que se publica y se lee es

extranjero. Bibliotecas enteras, compuestas de larga serie de volúmenes, como la de Jurisprudencia, Filosofía é Historia, de *La España Moderna*, la Científica Filosófica y otras varias, se nutren casi exclusivamente de libros extranjeros; y si alguna, como la Biblioteca de Filosofía y Sociología de Rodríguez Serra, ha querido que alternen con los extraños algunos autores españoles, ha tenido que buscarlos antiguos, como Baltasar Gracián, ó aun sacarlos de entre los judíos que moraron en España, pero que sólo geográficamente fueron españoles.

En las obras de literatura recreativa pasa otro tanto. Son contadísimos los autores españoles modernos cuyas obras circulan tanto como las traducciones de los escritores extranjeros de fama. Y en cuanto á los literatos antiguos españoles, se quedan aún más atrás en punto á difusión. Basta considerar cuán pocas ediciones nuevas se hacen de nuestros clásicos (y casi todas ediciones eruditas); cómo no se han hecho, después de la Biblioteca de Rivadeneyra, más que colecciones dedicadas á un reducido número de bibliófilos, y cómo no hay una verdadera biblioteca popular de estos autores, pues hasta en la *Biblioteca Universal* (calcada sobre el modelo de la francesa) alternan nuestros ingenios de antaño con los extranjeros y con los españoles modernos, y la *Biblioteca Clásica* no es una colección española, sino de clásicos de todos los tiempos y países.

El segundo de los hechos citados, la mayor asimilación de las ideas y procedimientos artísticos de los escritores extranjeros, se refleja con toda claridad en el pensamiento y el estilo de nuestros escritores jóvenes. Ni las ideas de éstos, ni los problemas

psíquicos que les interesan, proceden de la antigua mentalidad española. En vano buscaríamos sus orígenes entre nuestros místicos, teólogos y juristas, ni en nuestros dramaturgos y noveladores de antaño, que tan á menudo filosofan sobre la vida práctica, cuyas representaciones sacaron al teatro ó pusieron en la novela. Siguiendo la huella de esas ideas de la juventud literaria, para inquirir sus fuentes, adonde nos lleva es á la filosofía moderna, á las controversias sociales de actualidad, á los nuevos problemas jurídicos, de todo lo cual apenas somos más que espectadores y testigos, pues hace tiempo que no engendramos los españoles, no ya sistemas, pero ni aun apenas ideas sueltas originales relativas á estas materias, y si algo producimos es mera imitación. Y esto no es exclusivamente de ahora; pues, dicho sea de pasada, hemos sido siempre pobres en filósofos.

Aun después de recordar los más insignes nombres de nuestra tradición filosófica, San Isidoro, Raimundo Lulio, Luis Vives, Fox Morcillo, Gómez Pereira, Francisco Vitoria, Melchor Cano, Domingo Soto, Francisco Suárez, y tantos otros como comúnmente se citan, todavía resulta temeraria la afirmación de que haya habido entre los españoles un solo filósofo de los grandes, de los que crean escuela duradera y fundan sistema influyente en la historia de las ideas.

En el estilo adviértese también la preponderante influencia de los escritores extranjeros, y el ser escasa ó nula la de nuestros antiguos clásicos. No se da el caso de que haya que reprender por arcaísmo á nuestros escritores modernos. Oid á los cancerberos

del idioma, y no les oiréis hablar más que de galicismo, galiparla, de que esto es francés puro y estotro no está en castellano, y aun á lo mejor les ocurre á ellos mismos incurrir en tan general pecado, que por su misma generalidad está revelando el continuo trato espiritual con extranjeros, y especialmente con franceses, cuando de tal manera tenemos pegados á la mente, y con tanta facilidad se nos vienen á la lengua, las formas y giros de su idioma.

Expuesto ya el hecho, antes de pasar al examen de sus causas importa calificarle, apreciar con serenidad la índole de ese fenómeno, para ver si es efectivamente un mal, como muchos piensan. Porque es sabido que siempre que se trata de esta ú otras influencias extranjeras, oimos lamentaciones y voces de alarma que revelan un vivísimo temor de que pudiéramos desnaturalizarnos ó descastarnos. Ese temor acredita que está muy vivo el sentimiento exclusivista de la casta; y si se considera la cuestión con calma, fácilmente se advertirá que el carácter nacional es producto de una serie de circunstancias de larga y constante acción, históricas unas, geográficas y étnicas otras; todas las cuales, obrando de consuno, crean una fortísima herencia, que no se limita á la superficie intelectual, sino que penetra en las honduras de lo inconsciente, y crea hábitos, instintos, aficiones. De donde se sigue que es en extremo remoto el peligro de que un pueblo pierda su carácter propio. Las influencias de la ajena cultura suelen ser de índole supletoria. No destruyen producciones espontáneas del ingenio castizo, sino que á falta de ellas ocupan el lugar que quedó vacante y las suplen, remediando la penuria que aquella falta produce.

No se trata tampoco de un fenómeno exclusivamente español. Puede ser entre nosotros más acentuada por las causas que luego diré ó por otras que á mí no se me alcancen, pero responde á un estado general de cosas. A despecho de todos los nacionalismos habidos y por haber, cada vez van siendo más cosmopolitas el arte y la ciencia, porque cada vez se va ensanchando más el horizonte intelectual del hombre, y va aumentando su capacidad para comprender mejor los problemas del mundo y gustar los mil aspectos de la belleza. Bien cerca y bien elocuente tenemos el ejemplo. ¿Qué nación habrá más fatua y pagada de sí misma, más ufana de su discutible superioridad intelectual y artística, más poseída de la vanidosa pretensión de ejercer de cerebro de Europa y de moderna Atenas, que Francia? Pues en Francia influyen tanto ó más que sus propios escritores antiguos y modernos, con haber sido tan brillante para la literatura y el pensamiento franceses el siglo XIX (que vino, por cierto, después de otros dos siglos gloriosos también para nuestros vecinos), los escritores de todas partes, suecos, noruegos, rusos, italianos, hasta alemanes é ingleses, no obstante la tradicional enemiga con el prusiano y el inglés. París se complace en hacer el reclamo á todos esos forasteros, en lanzarlos por el mundo, en darles cartel; de suerte que, aplicando un símil taurino que no pega mal, pues en España estamos, podría decirse que es allí donde se da la alternativa á los escritores y artistas, cuya fama corre luego por las demás partes del mundo latino.

La tendencia de la literatura moderna ayuda á ese cosmopolitismo. Priva hoy la literatura de ideas,

y así como el lenguaje es un elemento diferencial, las ideas son moneda común que por todas tierras circula, sin que nadie las rechace por llevar cuño extranjero. Cuando predominaban en la educación literaria las humanidades, era natural que prevaleciese el casticismo. A griegos y romanos se les solía admirar y estudiar, principalmente desde el punto de vista filológico y retórico, atendiendo á la perfección del lenguaje. Fué mayor mérito, en algún tiempo, escribir en latín ciceroniano, aunque fuese fruslerías, que decir en romance ó en bajo latín cosas de substancia. Luego, cuando ya el cultivo de las lenguas sabias fué quedando reducido á una curiosidad arqueológica de eruditos, y perdió el latín el carácter de idioma universal de la ciencia, todavía subsistió, aunque aplicado á las nuevas lenguas nacionales, aquel mismo punto de vista filológico y retórico, que atendía con señalada preferencia al primor y pulcritud de la frase, punto de vista que necesariamente había de ejercer una acción conservadora, siendo á modo de muralla que estorbara el paso á los extranjeros productos del ingenio, vestidos con los arreos bárbaros de un idioma extraño en que muy pocos, aunque le entendieran, podrían apreciar debidamente aquella perfección filológica en tanta estima tenida.

El lenguaje separa, las ideas unen, ó si no unen no establecen distinciones. Por eso la literatura formal, basada en las humanidades, favorecía el culto de lo castizo; y en cambio, la literatura de fondo, de ideas, es cosmopolita, librecambista; no se presta á aduanas intelectuales.

Es, pues, un fenómeno general el de esa influencia extranjera. El más ó el menos es lo particular de

cada pueblo. Pero ¿es un mal? No. ¿Ni siquiera cuando acusa cierta absorción del pensamiento indígena, como sucede entre nosotros? Tampoco en este caso puede decirse que sea mal en sí, sino más bien la consecuencia de un mal, de una inferioridad relativa, de cierta escasez y pobreza en la producción intelectual, ó de haber pasado el tiempo de las castizas y genuinas producciones. No es un mal el que leamos muchos libros extranjeros, sino el que no se escriban bastantes libros españoles capaces de interesarnos más que aquéllos, ó siquiera tanto.

***

Entre los efectos del hecho que venimos examinando, el más temido es la corrupción del idioma. Como el idioma es el alma del pueblo, cristalizada en conceptos y palabras, nos tira mucho, y hasta los que son revolucionarios en otras cosas suelen ser en ésta conservadores. ¡Innovar en la gramática, enmendarle la plana al diccionario!, se dice con sorna ó con escándalo, como si se tratara de una sandez ó una locura. Por obra de un individuo no se hacen estas revoluciones en lenguas ya formadas; pero por obra de muchos, letrados é ignorantes, están las lenguas en lenta evolución mientras viven, y ¡ay de ellas cuando dejan de mudar! No es el uso de los doctos ni el de los buenos escritores, como quieren las Academias, el que fija los tipos sucesivos del lenguaje, sino el uso común, el de todos, doctos é insipientes. Históricamente, llega una lengua á su mayor grado de pureza y elegancia en un momento determinado; pero no le es dable pararse allí. No se

fija el patrón del habla en cierta hora precisa, de allí para en adelante. Eso puede hacerse sólo en las lenguas muertas, que, como están muertas, no se mueven.

Por otra parte, lo que nos asusta y juzgamos enfermedad es transformación. Hay mucho de instintivo en la formación y ulteriores cambios de los idiomas, y ello guía mejor á los pueblos que los reflexivos preceptos literarios. La invasión de galicismos, neologismos, etc., que á veces nos desasosiega y sobresalta, aunque parezca invasión de asoladores bárbaros, es más bien inmigración pacífica de trabajadores, que, á la vuelta de dos ó tres generaciones, se habrán naturalizado y arraigado. También admitieron voces extrañas, italianismos, latinismos, grecismos, lo que imponían la moda y las lecturas de su tiempo, nuestros grandes escritores del siglo de oro, ó inventaron nuevos vocablos cuando fué menester. Y si fuéramos á buscar la filiación á las palabras más netas que usamos, veríamos que no nacieron del suelo, como los hongos, ni las inventaron á capricho los antiguos españoles, ni podrían acreditar las más de ellas limpieza de sangre. Unas fueron latinas y vinieron, no del elegante y noble latín de gramáticos, retóricos y patricios, sino de la jerga tosca y grosera de soldadotes y rústicos colonos, corrompida cada vez más por la plebe, hasta trocarse en otra lengua volviéndose romance. Aquellas otras vinieron de Arabia ó Berbería; estotras nos las dieron los godos, y todas las hicimos nuestras y con ellas formamos un gran idioma, uno de los que todavía están más extendidos por el mundo y puede figurar en la batalla de las lenguas.

Pero, en cambio de este mal relativo y pasajero, que acaso conspira á un bien futuro y que es desde luego inevitable, pues por más que hiciésemos no podríamos conservar embalsamado é inmóvil el castellano de los siglos XVI y XVII, ¡cuántos bienes no se derivan de esa comunicación con el pensamiento extranjero! Ella templa nuestra natural intransigencia; nos va imbuyendo la tolerancia; combate nuestras ideas africanas respecto al gobierno político, á la autoridad y otras materias de interés común; nos abre los ojos para ver nuestra posición verdadera; nos recuerda que estamos en el siglo XX; nos trae noticias de la cultura y lecciones de la ciencia. ¡Pobres de nosotros si á estas alturas nos encerrásemos en nuestro caserón solariego, cerrásemos puertas y ventanas, encendiésemos el clásico velón de cuatro mecheros y nos pusiésemos á leer la incomparable prosa de Cervantes ó de Fray Luis de León, dándosenos una higa de lo que pasaba fuera!

Algo queda dicho en las palabras anteriores acerca de las causas de esa influencia extranjera de que venimos tratando. Se ha indicado el cosmopolitismo creciente de la vida intelectual, el predominio de las ideas sobre la forma lingüística en la literatura. Mas á estas causas generales hay que sumar las particulares por las cuales aquel fenómeno se ofrece entre nosotros con tan acentuados caracteres.

En cuanto se me alcanza, ese segundo orden de causas hay que buscarle en un hecho: nuestro apogeo está lejano; lo alcanzamos en el siglo XVI y parte del XVII, y en seguida empezamos á bajar rápidamente. Después, nuestro papel en el mundo y nuestra colaboración en la cultura han sido subalternos.

Puede pensarse, como opina, según creo, D. Juan Valera, que el siglo XIX ha sido uno de los más brillantes de la literatura española; pero ni en Filosofía, ni en Ciencias sociales, hemos dado á luz nada grande en los modernos tiempos, ni tampoco en Literatura hemos marcado direcciones nuevas. Para que el espíritu castizo predominara en nosotros, tendríamos que irlo á tomar de su fuente, retrocediendo á aquella época de pasada grandeza, y al intentarlo nos enredaríamos en la lucha de dos opuestas influencias: la del tiempo en que vivimos y la de la casta. No nos arrepintamos de que la primera predomine, pues sólo en pueblos inmóviles y aislados del movimiento universal es más fuerte el espíritu de su casta ó de su civilización especial que el del ambiente contemporáneo. Un chino actual es más prójimo de un chino de la época de Confucio que de un inglés moderno; pero nosotros somos más prójimos de nuestros contemporáneos de otras naciones que de los españoles de hace siglos, y damos con ello fe de vida.

Para terminar diré dos palabras acerca de la aplicación práctica de todo esto, de la cuestión de los remedios. Desde mi punto de vista se impone una advertencia previa. No considerando como un mal esa influencia extranjera, no puede haber lugar á la discusión de remedios para ella. Hay que plantear la cuestión en otra forma. Los remedios no hay que buscarlos para evitar esa influencia que es trato espiritual y comercio de cultura, sino para otra cosa diferente: para el olvido ó menosprecio de nuestra tradición literaria, cuya estimación es compatible con el aprecio y estudio de lo que fuera de nuestro solar se piensa.

Ese olvido y desdén son mayores todavía de lo que se cree. Hay muchos que ignoran nuestros clásicos; otros á quienes aburren, aunque no tengan la franqueza de confesarlo, y no pocos que los admiran de boquilla, con segunda intención, por motivos políticos ó religiosos, que les aconsejan alabar lo pasado y abominar de lo presente. El remedio de ello, el camino para reanudar el trato interrumpido con la España vieja, en lo que tenía de grande y duradero, sólo en la educación podemos hallarlo. Y entre los medios educativos, creo que una edición popular económica de nuestra antigua literatura, sin largos prólogos eruditos y latosos, con sólo breves notas biográficas y bibliográficas, podría servir para despertar el gusto de esas lecturas. Acaso en la enseñanza de la literatura (sin que pretenda con esta indicación dar consejos á los que saben más que yo) convendría resucitar el antiguo sistema de la lección, la lectura de un texto literario comentado gramatical é históricamente en relación con el autor y su época, explicando las cuestiones literarias, filológicas y aun sociales, políticas, filosóficas, etc., que casi siempre suscita un texto literario de importancia. La historia literaria, sin textos, reducida á una enumeración de autores, á contar brevemente el argumento de las obras y á emitir acerca de ellas juicios, que para aquel que no ha estudiado los textos son juicios *à priori* sin valor alguno, es como una cáscara de nuez vacía.

En resumen: la influencia de los escritores extranjeros en el pensamiento español contemporáneo, me parece mayor que la de los nacionales; creo que esto obedece, en parte, á nuestra inferioridad actual y á lo lejano de nuestro período de florecimiento, y

en parte á causas generales, como el cosmopolitismo creciente de las letras. No lo juzgo un mal en sí, puesto que nos hace participar de la cultura moderna; y para el mal relativo que acompaña á ese hecho, ó sea el olvido de nuestra tradición literaria, no veo más remedio que los que pueda ofrecer la educación, despertando el sentido histórico; pero esta medicina hay que administrarla con discreción, pues el remedio sería peor que la enfermedad si, al volver los ojos á lo pasado, nos quedásemos parados, de espaldas al progreso. No es agradable convertirse en estatua de sal. como la mujer de Lot.

Mayo de 1903.

DOS RECEPCIONES ACADÉMICAS

Ó DEL

« CONDENADO POR DESCONFIADO » AL DESNUDO EN EL ARTE

Cada vez que asisto á una recepción académica ó á cualquier otro acto parecido, experimento la impresión de estar presenciando algo que viene de muy lejos, y que al través de los tiempos ha ido perdiendo su significación y su razón de ser. Me parecen estas solemnidades mucho más viejas que las Academias, que al cabo son cosa relativamente moderna (me refiero á las Academias oficiales que ahora existen), como que entre nosotros datan del siglo XVIII. Se me va la imaginación á aquellos tiempos en que, no descubierta aún ó insuficientemente difundida la imprenta, las lecturas públicas de textos literarios ó científicos no eran como ahora, parte de un ceremonial, sino actos útiles de comunicación y propaganda. Y aunque la fuerza de la costumbre y la autoridad de la tradición hacen que el público no se extrañe de que un académico se pase una hora leyendo un discurso que á la salida repartirán impreso entre los concurrentes y cada cual podrá leer descansadamente en su casa ó

donde le convenga, hay una señal indudable de que la
largas lecturas públicas, ya no responden á ningun
necesidad y son puro rito, están fuera de su tiemp
y su ambiente. Esa señal es que el público se aburre
terriblemente en estas solemnidades. Ese vulgar elogio que se aplica á veces á los libros, diciendo que se leen ó han sido leídos de un tirón, es aquí una implacable verdad. Comprendiendo ese estado general de los ánimos, está dispuesto en las Academias que no se entregue á ninguno de los concurrentes á estas juntas el discurso hasta después de terminado el acto, medio que suele ser eficaz para impedir las deserciones. Es de creer que en lo porvenir estos actos y otros por el estilo, como las inauguraciones de los cursos académicos en las Universidades, la apertura de los Tribunales, etc., cambiarán de forma, se harán más breves, é introducirán en el ceremonial algún elemento de novedad. Quizá en vez de sujetarse á un patrón uniforme como ahora, admitirán variedad de formas y dejarán una libertad prudente para lo que convenga hacer en cada caso, según las circunstancias del momento en que la ceremonia se verifique ó las que concurran en la persona llamada á desempeñar el principal papel. Mas todo esto, que yo creo que llegará, está aún lejos, porque la tradición tiene la vida muy dura y no quiere oir hablar de mudanzas.

No se deduzca de lo que llevo dicho que los discursos de recepción del Sr. Menéndez Pidal en la Academia Española y del Sr. Picón en la de Bellas, discursos que motivan este comentario mío, ni los de los Sres. Menéndez y Pelayo, y Mélida (D. José), que respectivamente les contestaron, tengan nada de aburridos y enojosos. Lejos de ser así, el del Sr. Picón

es elocuentísimo; muy eruditos los de los Sres. Menéndez Pidal y Menéndez y Pelayo, y muy discreto el del Sr. Mélida. Aludo únicamente á la inevitable pesadez y monotonía de estos actos.

El Sr. Menéndez Pidal no es un literato, en el sentido de que deba su fama á haber escrito poesías líricas, novelas ó comedias. Si la literatura es una ciencia (la contestación depende del concepto que de la ciencia se tenga, y en particular de si se considera ó no á la historia como ciencia completa), el nuevo académico de la Española es indudablemente un *científico* de la literatura, un sabio, un erudito, en aquel amplio sentido de la palabra que no alcanza sólo á la mera investigación, sino que comprende también la interpretación y la crítica. Su carrera ha sido muy rápida, y esa rapidez merecida. Muy joven aún, es catedrático de Filología de la Universidad Central y le ha abierto sus puertas la Academia Española, que tiene algo de Senado y gusta de reservar sus favores para los maduros años del ocaso de la vida. Sus obras no son, claro es, populares por la misma índole de ellas, pero dentro y fuera de España, han merecido aplausos de las personas competentes *La leyenda de los Infantes de Lara,* en que ahondó el Sr. Menéndez Pidal en los orígenes de nuestros romances y de nuestra historia legendaria; el *Vocabulario y gramática del Poema del Cid,* premiado por la Academia de la Lengua, y la escrupulosa edición que hizo el señor Menéndez del mismo venerable poema.

Trata el discurso de recepción, de *El condenado por desconfiado,* de Tirso de Molina. Muy ceñido al asunto, hermanando la amenidad con la erudición, es principalmente una investigación de las fuentes le-

gendarias del asunto que llevó Tirso á la es
lejos va á buscar el Sr. Menéndez Pidal el
la fábula de *El condenado;* nada menos q
India. En uno de los episodios del viejísim
bharata, en la historia del brahman Kauçi
cazador Dharmavyadha, encuentra la primer
festación de la leyenda, y luego la va siguiendo
peregrinaciones por países, lenguas y civiliz
diferentes. Claro es que en este viaje de la le
al través de tantas tierras y tiempos tan dila
hay lagunas, se borran las huellas, desapare
pista y vuelve á aparecer de nuevo. La hallamo
cuentos árabes, cuya tradición conservaron los
riscos españoles, en leyendas judías, en los rel
legendarios de los anacoretas cristianos de la Tebai
y en *El Conde Lucanor,* de D. Juan Manuel. En
largas peregrinaciones y tan diversos contactos c
creencias diferentes, la primitiva leyenda va modifi-
cándose y se le van agregando nuevos elementos; pero alguno de sus rasgos, por ejemplo, la importancia que da al amor filial, subsiste sin alteraciones. El amor filial ennoblece al cazador indio Dharmavyadha, y ese mismo sentimiento y esa misma virtud salvan á Enrico en el drama de Tirso.

Muestra el Sr. Menéndez Pidal cómo en *El condenado por desconfiado* se acoplan dos diferentes leyendas: la del ermitaño comparado á un hombre despreciable que, sin embargo, resulta más virtuoso que el santo, ó al menos le iguala en mérito moral, y la del ermitaño que apostata al ver salvarse á un bandolero. Al primero de estos cuentos es al que sigue la pista desde sus remotos orígenes indostánicos el Sr. Menéndez Pidal. Pero en realidad el segundo es el que

predomina en el drama de Tirso, en que lo esencial es la condenación de Paulo originada por la desconfianza en que cae de la misericordia divina, cuando le engaña el diablo haciéndole creer que su destino futuro está ligado al de Enrico.

De estos antecedentes deduce el Sr. Menéndez Pidal que *El condenado por desconfiado* no fué un producto del ambiente teológico de su época, como han creído algunos, ni un mero reflejo literario de las disputas entre los partidarios de la predestinación y los del libre albedrío, de las polémicas entre Bañer y Molina, ni un argumento contra el protestantismo, sino que procede de fuentes legendarias universales. Lo moral se sobrepone en él á lo teológico y conserva su grandeza y su interés, aun hoy mismo que ha desaparecido el ambiente en que se engendró y vivió nuestro teatro religioso.

A mi parecer, ambas leyendas, que aun siendo diferentes tienen entre sí visible y estrecha relación, dejan traslucir un sentido en que se ha fijado menos el Sr. Menéndez Pidal; en realidad, late en ellas una protesta contra la vida ascética. Esto solo basta para explicar su universalidad; donde quiera que ha aparecido el ascetismo militante y práctico (el teórico supone poco), donde quiera que ha habido yoguis, faquires, derviches, santones ó anacoretas, aun en las épocas de mayor fe, fueron una excepción y chocaron con el vivir y el sentir general de los hombres, pues la moral ascética es, bajo sus formas de humildad, una moral profundamente aristocrática, para pocos y que repugna á los naturales instintos de la mayoría. Por mucha que haya sido la veneración que haya rodeado á estos admirables y extraños renun-

ciadores de la voluntad de vivir, ha habido siempre junto á esa veneración un sentimiento de protesta, protesta de la naturaleza, del sentido común, ó si se quiere del sentido vulgar, que cuando no llegaba á calificar de extravagancia ó locura la vida de los piadosos solitarios, por lo menos quería recordarles con ruda franqueza que sus méritos no eran tantos como se figuraban, y que viviendo en el mundo, en contacto y en lucha con los demás hombres, se podían adquirir merecimientos tan altos como los de ellos practicando otras virtudes más humildes y humanas que las del anacoreta, como el amor á los padres, la caridad hacia el prójimo, etc. Esta es la tesis, que se exagera cuando el paralelo se establece, no entre el anacoreta y un hombre vulgar, sino entre aquél y un desalmado facineroso, á quien el cielo toca en el corazón oportunamente.

La otra leyenda, la del ermitaño que apostata al ver salvarse á un bandolero, tiende también á abatir el orgullo, el gran pecado del anacoreta. Pero su mayor hondura psicológica está en reflejar el estado de ánimo del solitario, cuando le asalta la gran tentación, más peligrosa que todos los súcubos de deliciosas formas femeninas y todos los horrendos fantasmas que pudieran amedrentar en su soledad á los Padres del desierto. Esa tentación es la de pensar si estará perdiendo el tiempo en el yermo, si se habrá equivocado lamentablemente de camino y podría haber conquistado en el mundo por más fáciles senderos la gloria; ó acaso, acaso si no será verdad nada de aquello que le movió á la renunciación. En todos los ascetismos ha debido de existir esta hora de turbación, de duda y de combate.

Por lo que toca á *El condenado por desconfiado,* no es, á mi parecer, un drama cuyo fondo ó cuyos elementos principales sean eternos, en cuanto puede hablarse de eternidad tratando de cosas humanas (la eternidad literaria puede tasarse, hasta ahora, en dos mil quinientos años; la antigüedad de Homero, por ejemplo, acaso en tres mil, y ¡quién se acordará de *El condenado por desconfiado* al cabo de dos ó tres mil años!). Hoy es ya un drama acabado, que pertenece á la historia y á la arqueología de las letras. El conflicto psicológico en que se funda, raro siempre, carece hoy de realidad. Un público moderno aplaude *El condenado por desconfiado* por la sugestión que ejerce el prestigio de lo clásico, el mérito consagrado y reconocido por generaciones, por todo ese sutil hechizo que quita al espectador y aun á veces al lector de libros, no sólo la franqueza para con los demás, sino hasta la franqueza para consigo mismo, reproduciendo á lo vivo el antiguo Enxemplo *De lo que contescio á un rey con los burladores que ficieron el paño.* Nadie veía el paño en el *Enxemplo,* mas nadie osaba confesar que no lo veía por miedo de pasar por un hi de tal. Así sucede á menudo con el paño de lo clásico. Le alaban muchos sin verle, por miedo de pasar por rudos ó ignorantes. Y el público moderno vería ó no el paño de *El condenado,* pero no sentiría con Paulo.

***

D. Jacinto Octavio Picón ha entrado en la Academia de Bellas Artes á título de crítico, concepto por el cual figura siempre en las listas de la Corporación cierto número de literatos eminentes ó distinguidos.

Pero mucho más que sus *Apuntes para la Historia de la Caricatura*, su *Vida y obras de don Diego Velázquez* y sus numerosos escritos sueltos de crítica de la pintura, representan en el conjunto de su labor literaria sus novelas, á las que debe la parte mayor de su celebridad. La personalidad literaria de Picón es muy característica, distinguiéndola en cuanto al fondo un consecuente espíritu antitradicional que en todos sus principales escritos se revela (el espíritu de *El enemigo*, sin que esto sea jugar del vocablo), y en cuanto á la forma, una gran pureza y elegancia de lenguaje. Es, pues, el autor de *Dulce y sabrosa* un ejemplo que no deben desdeñar los modernistas, de cómo se puede hablar en clásico y pensar en moderno, y no sólo en moderno, sino hasta en innovador y revolucionario.

En su discurso de ingreso resalta sobre todo la brillante elocuencia de la forma, que hace recordar en algunos pasajes las síntesis históricas de Castelar, aunque el estilo de Picón es mucho más sobrio y menos ampuloso que el de aquel orador incomparable, que al escribir seguía siendo orador. *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español*, es el tema del discurso, y sobre materia tan sugestiva hace el nuevo académico de Bellas Artes una amena excursión histórica, mostrando la generalidad del desnudo en el Arte antiguo desde las viejas civilizaciones del Oriente; su apogeo en Grecia; su eclipse en la Edad Media; su resurrección en el Renacimiento. Viene á ser todo esto á modo de antecedente histórico para ir á parar al meollo verdadero del discurso, ó sea á la escasez del desnudo en el Arte español. Atribuye este fenómeno el Sr. Picón á la

influencia de la Iglesia, movida, según él, más que de la idea de ser el desnudo inmoral, del horror hacia el resucitado paganismo y del pensamiento de que la pintura era un arte religioso, llamado á estimular la devoción y á aumentar el decoro del culto. Como prueba de que no era precisamente lo obsceno lo que se perseguía en el desnudo, cita la tolerancia que se tuvo con las más licenciosas producciones de la literatura. Confieso que no me convence el argumento, pues en el terreno histórico no basta que una cosa sea lógica para que pueda darse por segura, y en cierto modo el más benigno criterio para con el libro se explica por el espíritu de hipocresía que generalmente domina en las sociedades y en las épocas en que se rinde culto á una moral muy estrecha y severa. La pintura y la estatua no pueden recatarse como el libro, que se lee en la soledad; aquéllas piden por su índole misma ser ostentadas como preciados adornos y atraen las miradas de todos, hasta de los más simples é ignorantes, á los cuales no llega generalmente la acción de la literatura. En menor medida pudo influir también en la tolerancia para con el libro, cierto espíritu de compadrazgo literario. Escritores, y no de los menos licenciosos, fueron muchos eclesiásticos, y aun los mismos censores solían serlo á veces. Mas aparte de todas estas razones, tan evidente parece que en el desnudo se persiguió lo lascivo, que hasta de los mismos documentos que cita el Sr. Picón así resulta. En el curioso libro de la biblioteca del Duque de T'Serclaes, citado por el Sr. Picón: *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y de Alcalá y de*

otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas, en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas y en la Ordenanza de la Inquisición mandado: «que ninguna persona sea osada á meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas ú otras esculturas lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles ó aposentos comunes de las casas» y prohibiendo asimismo «á los pintores que las pinten y á los demás artífices que las tallen, ni hagan»; en ambos documentos se ve que lo que se perseguía era lo lascivo ó deshonesto, y la exhibición pública de estas obras de arte que se juzgaban peligrosas para la salud de las almas.

Podrá decirse que al confundir lo estéticamente bello con lo obsceno, daban pruebas aquellos maestros de las Universidades de Salamanca y Alcalá, y aquellos inquisidores, de cierta falta de sentido artístico. Pero quizá discurrían con lógica, desde su punto de vista. La desinteresada contemplación estética á que convidan las obras de arte, no es un sentimiento que con tal fuerza se imponga que necesariamente haya de sentirle todo espectador. Entra en él por mucho la disposición subjetiva, y así, ante un desnudo artístico, es posible que los que no tengan muy desarrolladas las aptitudes estéticas, experimenten los sentimientos pecaminosos que querían evitar aquellas rígidas disposiciones y pareceres de varones doctos. Sirva de ejemplo el conocido caso del mancebo que quiso propasarse con la *Venus vaticana*, citado en el discurso del Sr. Mélida.

Claro es que hoy, con un criterio moral diferente y más ancho en algunos puntos (no en todos); con

ideas muy distintas acerca de los límites de la intervención de la autoridad pública y con un concepto más elevado de la dignidad y de la sustantividad del arte, aquellos pareceres de los graves doctores que se escandalizaban ante el desnudo y aquellas prohibiciones de la Inquisición, han de parecernos por fuerza pacatos y pueriles, tal vez exagerados y fanáticos. Pero juzgándolos con criterio histórico y con arreglo á las ideas de la época, justo es reconocer que hay una rígida y severa consecuencia entre los medios y los fines y un fondo de lógica que no niega el Sr. Picón, en aquella actitud de la Iglesia. ¿Qué importaba el arte ante la salvación del alma? En una sociedad en que el Estado ó la Iglesia consideran que hay que buscar por todos los medios el bien común, con arreglo á cierta determinada concepción de este bien, y que tan grave negocio no puede dejarse entregado á la libertad de los individuos, no ya ante el arte, pero tampoco ante más inviolables intereses, se detiene la acción del poder directivo, que ha tomado sobre sí la magna empresa de hacer la felicidad de las gentes en este mundo ó en el otro, ó en los dos sucesivamente, aunque sea contra su gusto.

LA EVOLUCIÓN DE LA CRÓNICA

El título *Crónicas del Bulevar*, que ha puesto el escritor argentino D. Manuel Ugarte á uno de sus libros, es bastante expresivo para que se comprenda que el tal libro se compone de artículos de periódico, de esos que han sacado de los graves dominios de Clío el vocablo *Crónica* para llevarle paseando por la actualidad como turista que viaja para el recreo de los ojos y el esparcimiento del ánimo, y que se refieren los tales artículos á la vida de París. No hay que entender, sin embargo, dicho título en tan estricto sentido que nos figuremos que solamente trata del frívolo vivir del París mundano, que goza á la vida como á hembra hermosa y fácil. Como observa acertadamente el prologuista D. Rubén Darío, hay en estas *Crónicas del Bulevar* muchas que no se refieren al *Bulevar* propiamente dicho, sino á otros aspectos de la vida parisiense, que no son *boulevardiers* en el sentido que comúnmente se da á esta palabra. Abundan los temas sociales, literarios y políticos en este libro, que no es ciertamente una crónica escandalosa del «París de las *amuseuses*», como dice el autor,

sino que gusta de pasar de la ciudad del Placer á la ciudad del Trabajo y del Pensamiento.

No es impropio, con todo, el título de *Crónicas del Bulevar* si se considera que el Bulevar y todo lo que la palabra supone y lleva consigo es lo característico de la vida de París. Así como para los extranjeros que vienen á España es muy fuerte la tentación de considerar cómo aquello que más fielmente retrata nuestra manera de ser las corridas de toros y el flamenquismo (que ellos exageran sin duda), porque lo demás que tenemos, con ser toda nuestra vida de pueblo civilizado, no les choca ni ven en ello suficiente relieve; al extranjero, que mora algún tiempo en París ó que por conducto de periódicos y novelas vislumbra algo de la existencia de aquella metrópoli, se le antoja, no sin razón, que el Bulevar, la vida disipada y sibarita de aquella capital del Placer es el rasgo que principalmente la distingue. Es cierto que en París hay muchas cosas más: saber, trabajo, luchas políticas y sociales, y mil aspectos y manifestaciones diferentes de la vida colectiva; pero en nada de eso aventaja de un modo considerable á las demás grandes capitales del mundo. Como Corinto, ciudad de placeres, y no como Atenas, de saber y elocuencia, ni mucho menos como Roma, sede de poderío, ensueño no logrado ni en los días de Luis XIV y Napoleón, es como puede discernirse á la metrópoli francesa la superioridad de que tan pagados se muestran sus naturales. Y al cabo no es tan despreciable como podría parecerle á algún austero moralista esta superioridad. El refinamiento de la vida y del deleite es un arte, y acaso ahondando debajo de la superficie de las demás artes, que por lo general monopolizan este nombre,

no hallaríamos más que deleite también, aunque p
tónico y sublimado.

Los escritos del Sr. Ugarte, coleccionados en es libro, parecen haber sido primitivamente correspo dencias ó artículos enviados acaso á algún periódic de América. Trabajos tales suelen perder bastante a ser coleccionados en un volumen. En el periódico viven un día, en el ambiente de una actualidad pasajera y efímera, y luego, cuando se extingue el rumor del suceso que los inspiró ó se alejan las figuras que en ellos se reflejaron, parece que se quedan mustios y sin savia, flores secas, suponiendo que fuesen flores un día. Con todo, andando el tiempo, serán las crónicas de esta clase que sobrevivan documentos históricos curiosos, retazos de historia que ayudarán á formar juicio sobre el estado de la opinión en un momento dado acerca de un personaje ó de un suceso, y facilitarán también el estudio de las costumbres.

La crónica parece, y es sin duda, un género muy personal; pero lo es en la forma, en la manera de tratar los asuntos más que en el pensamiento. Casi siempre refleja el cronista una corriente de opinión colectiva, y son raros los que en este género de escritos representan el tipo original, extravagante á veces, del pensador que no piensa ni siente con sus contemporáneos. Para éstos es mala tribuna el periódico. De ahí ese valor de documentos históricos, reflejo de sentires colectivos que á veces tienen aquellos escritos.

Las crónicas del Sr. Ugarte no se distinguen por el buen decir, pero sin embargo son agradables; pues compensan con la soltura de expresión unas veces, otras con observaciones agudas ó con imágenes feli-

ces, lo que les falta en punto á pureza de lenguaje. Un cazador de galicismos cobraría en ellas innumerables piezas; pero entre los modernos literatos de América abundan poco los puristas, y acaso el público para el cual escriben principalmente no echa de ver este defecto, más visible para nosotros, que, sin estar exentos de pecados tales, no llegamos por lo general á las licencies de todas clases que en el castellano de los escritores de América (con algunas excepciones) son cosa corriente.

Fácilmente se advierte en estas crónicas que sus modelos han sido los cronistas franceses, cosa más que disculpable, natural, pues son al cabo los maestros del género, y éste puede decirse que es francés de origen. El caso de la crónica nos presenta uno de los innumerables y curiosos ejemplos de la transformación del significado de las palabras, que forma como la historia interna é intelectual del lenguaje, mucho más interesante que aquellas otras variaciones externas que caen bajo la jurisdicción de la fonética y suelen ser diligentemente estudiadas por los filólogos. Si abrimos el diccionario de la Academia hallaremos una acepción de crónica que tuvo realidad en su tiempo, pero que hoy sólo ofrece aplicación á cosas pasadas. Historia en que se observa el orden de los tiempos, dice esa definición oficial; pero aunque en las historias suele observarse de uno ú otro modo el orden de los tiempos, hoy ya no se escriben crónicas de éstas que puedan incluirse en aquella forma especial de escritos históricos, intermedia entre los anales y la historia formada ya, que aspira á reflejar el encadenamiento de los hechos. La crónica viva y cultivada hoy es la crónica del periódico, y este caso de

una acepción que va para arcaísmo, pues se refi cosas caídas ya en desuso y que se ausenta de palabra para que entre en ella otra cosa nueva y viente, cuya acepción no ha adquirido aún consag ción oficial en los archivos del lenguaje, caso f cuente, nos representa en el orden del idioma al parecido á lo que en el jurídico sucede con las ley caídas en desuso y la costumbre contra ley ó fuer ley que las sustituye y que tarda por lo común bas tante hasta convertirse en precepto escrito.

La fuerza conservadora del lenguaje hace que duren más las palabras que el contenido ideal con que salieron á la circulación. En los idiomas se observan los dos fenómenos: el de las ideas que dejan unas dicciones por otras, como cambian de piel las serpientes, y el de las palabras, que sirven de continente y de expresión á sucesivas ideas, pieles que cambian de serpientes, odres viejos en que cada tiempo vierte su vino.

De éstas es la palabra crónica. De su primitiva acepción estrictamente histórica, la vemos pasar luego por una extensión muy explicable á relatos seminovelescos, semihistóricos, como las crónicas del *Œil de Beuf* por ejemplo, y llega, por último, á ser la crónica y el comentario del día, y así la hallamos en la prensa francesa y en todo el periodismo de tipo francés, aunque nuestro diccionario no la conozca con esta significación.

La crónica ha sido en su origen y es todavía un género francés. Su principal cualidad es el ingenio; su tipo el de una conversación escrita. Es el arte de la conversación aplicado á la comunicación con mil lectores por mediación de una hoja impresa; su ideal el

del parlanchín, una conversación en que hable él solo. Mas ya dentro de esta significación general de comentario del suceso del día va variando la crónica. Primitivamente fué su espíritu, espíritu de frivolidad y ligereza. Para calificar su ingenio no sirve nuestra dicción *sales;* hay que buscar algo más tenue, más sutil, salpicado de escepticismo é indiferencia, como el *esprit* francés. Este género de ingenio es análogo al del cortesano antiguo que poseía el arte de conversar agudamente, y que por su vanidad aristocrática de hombre de casta superior discurría con cierta indiferencia de buen tono acerca de las cosas, como quien las mira desde lo alto de superior esfera y sólo busca en ellas lo que puedan tener de entretenido ó agradable. El arte de la crónica ha sido en Francia heredero del arte de la conversación, y el *chroniqueur* sucesor del cortesano del siglo XVIII, cuyos humos aristocráticos han sido reemplazados en el cronista por otro género de vanidad, la del *intelectual* que se figura que el mundo y los hombres han sido hechos para que él se recree ó de algún modo se emocione con su contemplación; y que los sucesos ocurren para que él los saque punta, propenso siempre, consciente ó inconscientemente, á *épater le bourgeois,* á dejar al vulgo con tamaña boca abierta ante su penetración y la agilidad de su entendimiento.

Pero la crónica va encontrando ya estrecho este círculo de amena frivolidad, y aspira á más que seguir haciendo juegos malabares con palabras é ideas. El sentido realista que informa toda la vida moderna va penetrando en ella, y de ahí esa transformación á que antes se aludía y que la va trocando en diaria lección de cosas, comentario ingenioso pero instruc-

tivo del suceso del día, enseñanza cotidiana de casos prácticos, forma en la cual es la clase de escritos que mejor se acomoda á la índole de las propagandas de la Prensa. Las consideraciones generales y teóricas suelen ser en los periódicos sermón perdido, *lata* para el lector irreverente que no coge el diario con ánimo de estudiar. Lo que al público llega es lo que inmediatamente se relaciona con algún caso concreto, lo que extrae del suceso trágico ó cómico que ha impresionado á las gentes aquel día, la filosofía ó la enseñanza que es dable sacar ó que al cronista se le ocurre.

A este último género de crónicas en que el observador y aun el pensador tienen más parte que el *causeur* ó *conversador* ocurrente, pertenecen las del Sr. Ugarte. Pero no se infiera de ello que serán graves disertaciones; la crónica conserva siempre su amenidad y ligereza, so pena de dejar de ser crónica. La diferencia entre las dos especies apuntadas consiste en que la primera se contenta con el chiste ó en general con el ingenio; y la segunda quiere agregar alguna enseñanza. En el libro del Sr. Ugarte hay muchas páginas dedicadas á cuestiones sociales, políticas, y aun de esas que ahora solemos llamar religiosas, aunque en realidad son principalmente político-eclesiásticas, como dijo con razón Unamuno en su discurso de los Juegos florales de Cartagena. La ley de Asociaciones francesa, la lucha de la República con los nacionalistas, el retrato de Waldeck-Rousseau, figuran en este volumen al lado de artículos consagrados á asuntos literarios y artísticos ó á la pintura de costumbres. Las malas costumbres del París licencioso parecen atraer poco al autor. Casi

todas sus crónicas están inspiradas en algún asunto serio, y alguna hay que se asoma á problemas tan hondos y complejos como el de la raza.

Franceses son casi todos los asuntos de estas crónicas, francés su espíritu, francesa la manera literaria, hasta el punto de que en ocasiones parecería que estábamos leyendo un libro de algún escritor parisiense traducido á nuestro idioma, si no tuviese la expresión ese sello, difícil de explicar pero perceptible, que delata la primitiva y original vestidura del pensamiento.

Tan general y corriente va siendo la influencia francesa sobre los nuevos escritores americanos de lengua española, que nada de extraño tiene desde este punto de vista el caso del Sr. Ugarte. Sigue la regla, y si algo insisto sobre el particular, es porque en su libro aparece con tal claridad aquella influencia, que convida á hacer algunas consideraciones acerca de este fenómeno que á nosotros muy de cerca nos toca, no sólo por el parentesco espiritual que con dichos americanos tenemos, sino porque también estamos nosotros sometidos en gran parte á aquel influjo.

La influencia francesa les viene á los hispanoamericanos de nosotros. Puede decirse que de nosotros la han recibido y en nuestra casa la aprendieron. Pero tratándose de ellos, todo hace creer que será pasajera y no dejará hondas raíces, aunque sí deje algunos destrozos en el idioma. Estas influencias meramente literarias é intelectuales, cuando no se apoyan en más sólido fundamento, suelen durar poco y ser fácilmente sustituídas por otras. Bastará que se estudie un poco más de inglés en las escuelas de América y que pro-

gresen algo en materia literaria y artística los Estados Unidos, para que la ya enorme influencia que en otras esferas ejercen se extienda á la del pensamiento y las artes. Francia no está en condiciones, ni lo estará probablemente nunca, de pretender influencia política en América; y en realidad, no hay al presente nación alguna europea que pueda disputar al tío Samuel la hegemonía que ya en parte posee y que, según todas las previsiones, ha de ir creciendo cada día. España, que tenía á su favor el idioma, hubiera sido acaso un competidor posible, á no ser tan extremada y lamentable nuestra decadencia; pero tal es ella, que hace falta sumo optimismo para creer que aún no tenemos perdida del todo la partida.

Mas esa influencia francesa que para los americanos será acaso pasajera, para nosotros no lleva trazas de serlo y sí ofrece síntomas de aumentar, pues aquí tiene en lo comercial, en lo político y hasta en la misma vecindad geográfica, los puntos de apoyo que en América le faltan para cuajar, con más que aquellos pueblos están en ese período de naciente juventud en que con facilidad se digieren y convierten en substancia propia las influencias ajenas y nosotros distamos bastante de hallarnos en condición tan propicia.

Parece que una fatalidad histórica ha ligado nuestros destinos á los de la nación vecina y ha ido poco á poco sometiéndonos á su atracción. La primera vez que salimos á correr aventuras por el mundo, cuando pasan los aragoneses á Sicilia, con los franceses nos encontramos. Luego cuando los enlaces regios nos llevan á ser campeones de la Casa de Austria, con los franceses luchamos constantemente. Quizá esta larga

lucha facilitó la influencia recíproca de ambos pueblos; pero la nuestra fué pasajera, pues se produjo cuando íbamos ya camino de la decadencia y los franceses avanzaban á pasos agigantados hacia el mejoramiento y la supremacía. En tales condiciones tenía que ser superficial y borrarse pronto aquella influencia española manifestada en la imitación de nuestro teatro y nuestras costumbres, mientras que el influjo suyo sobre nosotros se robusteció con el entronizamiento de la Casa de Borbón y ha ido creciendo por virtud de varias circunstancias favorables hasta el punto de que cuando han sobrevenido acontecimientos que parecían llamados á interrumpirle y á conducirnos por otras sendas como la agresión de Napoleón y la Guerra de la Independencia, la interrupción ha sido breve y en seguida hemos vuelto á caer bajo la influencia francesa.

Verdad es que ésta fué por algún tiempo general en Europa, pero ha dejado de serlo, y hoy ni italianos, ni alemanes, ni ingleses, ni siquiera los rusos, aparecen sujetos á la tutela espiritual de nuestros vecinos de allende el Pirineo. Aun concediendo que nosotros, por nuestra poquedad y atraso, hubiésemos menester de ajenas direcciones, todavía sería caso de averiguar si de ésta podemos prometernos buenos resultados. La experiencia histórica pocas esperanzas puede darnos, pues en dos siglos de influencia francesa hemos alcanzado bien corto provecho. Y si consideramos que la nación vecina, más que en la originalidad sobresale en el arte de perfeccionar y hacer gratas y bellas las cosas que en otros lugares tuvieron origen, tampoco se deduce de ahí que de su influjo podamos prometernos un estimulante eficaz

para las propias energías, que es lo que puede hacer tolerables y aun apetecibles las ajenas influencias.

Pero la cuestión es sobrado grave para intentar dilucidarla en unos cuantos renglones, al final de un artículo bibliográfico, sobre que acaso estas influencias no se eligen y va cada pueblo, como el loro del cuento, donde su destino histórico ó los designios de la Providencia le lleven, sin que le valga el que algunos de sus individuos se pongan á considerar las ventajas é inconvenientes del camino. Doblemos la hoja y volvamos, ya de despedida, á las *Crónicas del Bulevar*, para desear á su inteligente autor nuevos libros, amenos y sugestivos como éste... pero un poco menos afrancesados.

ÍNDICE

PÁGS.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.